



# **Universidad Nacional Mayor de San Marcos**

**Universidad del Perú. Decana de América**

Dirección General de Estudios de Posgrado  
Facultad de Letras y Ciencias Humanas  
Unidad de Posgrado

## **Los Andes: un lugar para no vivir Totalidades contradictorias en las películas Los Perros Hambrientos y Yawar Fiesta de Luis Figueroa**

### **TESIS**

Para optar el Grado Académico de Magíster en Literatura con  
mención en Estudios Culturales

### **AUTOR**

**Mónica Grisell DELGADO CHUMPITAZI**

### **ASESOR**

**Rubén Dorian ESPEZÚA SALMÓN**

Lima, Perú

2019



Reconocimiento - No Comercial - Compartir Igual - Sin restricciones adicionales

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>

Usted puede distribuir, remezclar, retocar, y crear a partir del documento original de modo no comercial, siempre y cuando se dé crédito al autor del documento y se licencien las nuevas creaciones bajo las mismas condiciones. No se permite aplicar términos legales o medidas tecnológicas que restrinjan legalmente a otros a hacer cualquier cosa que permita esta licencia.

## Referencia bibliográfica

---

Delgado, M. (2019). *Los Andes: un lugar para no vivir Totalidades contradictorias en las películas Los Perros Hambrientos y Yawar Fiesta de Luis Figueroa*. Tesis para optar el grado de Magíster en Literatura con mención en Estudios Culturales. Unidad de Posgrado, Facultad de Letras y Ciencias Humanas, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, Perú.

---

## **HOJA DE METADATOS COMPLEMENTARIO**

**Código ORCID del autor:** No

**Código Orcid del asesor:** Dorian Espezúa Salmón

0000-0003-0303-8939

**DNI del autor:** 10585716

**Grupo de investigación:** Ninguno

**Institución que financia parcial o totalmente la investigación:**  
autofinanciado

**Ubicación geográfica donde se desarrolló la investigación. Debe incluir localidades o coordenadas geográficas:** Lima

**Año o año de rangos que la investigación abarcó:** 2015-2018



**UNIDAD DE POSGRADO**  
**ACTA DE SUSTENTACIÓN DE TESIS DE**  
**GRADO ACADÉMICO DE MAGISTER**

A los veintitrés días del mes de agosto de dos mil diecinueve, siendo las 15.00 horas, en el local de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas, se reunió el Jurado de Grado integrado por los profesores: Dr. Américo Mudarra Montoya (Presidente), Dr. Dorian Espezúa Salmón (Asesor), Mg. Carlos Arámbulo López (Informante) y Mg. Emilio Bustamante Quiroz (Informante) para calificar la sustentación de la tesis titulada **LOS ANDES UN LUGAR PARA NO VIVIR. TOTALIDADES CONTRADICTORIAS EN LAS PELÍCULAS LOS PERROS HAMBRIENTOS Y YAWAR FIESTA DE LUIS FIGUEROA**; presentada por la señorita Mónica Grissel Delgado Chumpitazi Bachiller en Comunicación Social, para optar el Grado de Magister en Literatura con mención en Estudios Culturales.

Hecha la exposición y absueltas las preguntas formuladas por el Jurado, éste acordó la siguiente calificación de acuerdo a lo establecido por el Reglamento General de Estudios de Posgrado, aprobado por R.R. N° 04790-R-18 del 08 de agosto de 2018.

*Bueno (16)*

Habiendo sido aprobada la sustentación de la tesis, el Jurado recomendó que la Facultad proponga que se le otorgue el grado académico de Magister en Literatura con mención en Estudios Culturales a la bachiller **Mónica Grissel Delgado Chumpitazi**.

El acto académico de sustentación concluyó a las                      horas.

Dr. Américo Mudarra Montoya  
**Presidente**  
Profesor Principal D.E.

Dr. Dorian Espezúa Salmón  
**Asesor**  
Profesor Principal D.E.

Mg. Carlos Arámbulo López  
**Informante**  
Profesor Contratado

Mg. Emilio Bustamante Quiroz  
**Informante**  
Profesor Invitado

## ÍNDICE

<b>INTRODUCCIÓN .....</b>	<b>4</b>
---------------------------	----------

### **CAPÍTULO I. SOBRE LA HETEROGENEIDAD DEL DISPOSITIVO CINEMATOGRAFICO**

1.1 El marco teórico: el dispositivo de lo heterógeno .....	15
1.2 La heterogeneidad en el modo de producción .....	20
1.3. La totalidad contradictoria en el dispositivo cinematográfico ...	26
1.4 El sacrificio del narrador omnisciente .....	30

### **CAPÍTULO II. EL MUNDO ANDINO EN CONFLICTO: LAS NOVELAS LOS PERROS HAMBRIENTOS Y YAWAR FIESTA**

2.1 Los Perros Hambrientos: la sequía como ordenadora del mundo .....	35
2.1.1 Un narrador externo para un entorno cerrado .....	40
2.1.2 Tiempo circular desde la irrupción de la sequía .....	43
2.1.3 Estructuras cuentísticas: el relato dentro del relato .....	46
2.1.4 Comunidad ante el individuo: de la figura del grupo al hombre solitario .....	47
2.1.5 Animalidad versus humanos: la metáfora fundamental .....	49
2.2 Yawar Fiesta: la migración y cambio en la tierra del Misitu .....	51
2.2.1 La dicotomía costa y sierra .....	53
2.2.2 La muerte del auki .....	57
2.3 Dos novelas con puntos en común .....	59

### **CAPÍTULO III LOS ANDES COMO TERRITORIO A REFUNDAR: LA CONSTRUCCIÓN DE NUEVOS IMAGINARIOS VISUALES**

3.1 La Escuela del Cusco y la filiación indigenista .....	64
3.2 El país de Kukuli: el primer film actuado en quechua .....	67
3.3 Un cine de referente andino: años setenta .....	72
3.4 El cine peruano desde el aparato gubernamental .....	79

3.5 Leyes para dar inicio a una industria de cine peruano con identidad .....	81
3.6 Las contradicciones políticas del impulso a un cine peruano: el caso de Runan Caycu .....	85
3.7 Definición del cine sobre el mundo rural .....	87
3.8 Las adaptaciones de las obras de José María Arguedas y Ciro Alegría .....	91

#### **CAPÍTULO IV. EL UNIVERSO ANDINO EN LOS FILMES LOS PERROS HAMBRIENTOS Y YAWAR FIESTA: UN LUGAR PARA NO VIVIR**

4.1 Los Andes como locación inmutable .....	110
4.2 Los Perros Hambrientos: sin necesidad de aludir al mundo mítico .....	113
4.3 El hombre y el perro: vida, pasión y muerte bajo la lluvia .....	118
4.4 Representación de la masa .....	122
4.5 Yawar Fiesta: la muerte del mito en el registro documental ...	123

<b>CONCLUSIONES</b> .....	131
<b>BIBLIOGRAFÍA</b> .....	136

## INTRODUCCIÓN

Las representaciones de los Andes y sus habitantes en el cine peruano han sido, usualmente, un asunto problemático. La cuestión de la verosimilitud y la capacidad de las ficciones para trasladar nociones o percepciones de la realidad han sido un foco de análisis y discusión. Ya sean adaptaciones de obras literarias, o ficciones diversas para abogar por determinadas situaciones políticas, o registros de carácter antropológico y etnográfico, el Ande ha adquirido en las representaciones visuales la calidad de símbolo infranqueable, sublimado e inmutable, y que carga con su sola mención o evocación, su condición social y económica férrea de exclusión que arrastra desde los imaginarios de tiempos coloniales.

Según las películas que conforman la historia del cine peruano, tanto aquellas que se realizaron en Lima como las provenientes de las regiones del país, habría dos tipos de acercamientos al mundo andino: aquellas que lo elevan y subliman, y aquellas que lo desnudan como el espacio de la imposibilidad, el olvido y el abandono (y muchas veces este tipo se propone de modo inconsciente). Sin embargo, más allá de esta simple polaridad de amor y odio, de empatía o distancia, los diversos universos e imaginarios sobre el mundo andino, que siguen primando incluso hasta la actualidad, tienen mucho que ver con desgloses o rezagos de las sensibilidades que brotaron de los preceptos indigenistas de los años veinte del siglo pasado, con los contextos políticos de izquierdas de los años setenta y con algunos métodos e indagaciones producto de la etnografía o la antropología visual de los noventa y dos miles.



Desde estos modos de mirar es que se produjeron diversas representaciones en el cine, que más allá del uso de los Andes como un telón de fondo, lo van mostrando como un espacio de tránsito, donde los personajes deben y tienen que escapar. Por ello, en esta investigación me interesa reflexionar sobre cómo la heterogeneidad y la totalidad contradictoria aparecen como marcas para identificar una diversidad que se sostiene a partir del dispositivo empleado y del modo de producción, en dos novelas peruanas adaptadas al cine: **Los Perros Hambrientos** de Ciro Alegría y **Yawar Fiesta** de José María Arguedas, ambas dirigidas por el cineasta cusqueño Luis Figueroa.

No se trata de un estudio comparativo entre el aspecto literario y su traslado a un medio artístico diferente, como tampoco se trata de evaluar la fidelidad de las adaptaciones, sino de detectar algunos sentidos comunes sobre el mundo andino que se vuelven paradigmáticos, desde aquello que se determina desde el dispositivo, el modo de producción y los contextos en que se produjeron estas películas, como insumos heterogéneos.

Estos universos andinos de los años setenta, periodo en que se adscriben los filmes, tienen en común varios puntos con las literaturas indigenistas y neo indigenistas, en la medida que han buscado cambiar un sentido social en torno al habitante de las alturas y sus precarios modos de vida. Este tipo de cine, que denominamos andino precisamente por su tema -y por tener a la sierra como escenario determinante de las voluntades de los personajes-, permite establecer correspondencias con otras construcciones que han intentado trasladar cosmovisiones a otros soportes, como aquellas descritas desde una narración omnisciente y externa, como sucede en el caso de la literatura, por ejemplo. En

este sentido, tanto en las narrativas literarias como en las fílmicas, la representación de los Andes ha requerido de la mediación, en relación al lector o espectador. Si en el contexto del indigenismo, este lector fue un ente ajeno al que había que adentrar en este entorno novedoso que requiere ser transformado; en el cine, el espectador (tanto peruano como extranjero) también se ubica en un espacio liminal, a la espera de este estímulo argumental que lo haga insertarse en estos paisajes por descubrir y que aún les son ajenos.

En esta vía, las películas **Los Perros Hambrientos** (1976) y **Yawar Fiesta** (1986), ambas del cineasta cusqueño Luis Figueroa, despiertan un análisis desde sus intersecciones, que aparecen en conflicto, tanto en su relación con las obras de Ciro Alegría y José María Arguedas que adaptan, como de aquello que no logran traducir con éxito de sus premisas políticas en tiempos pos reforma agraria y militancias de izquierda. Si bien las novelas buscan acercar los Andes con un fin transformador, y los filmes intentan lograr este objetivo, sin embargo, en su transposición ideológica se produce un trauma o desmontaje que traiciona el espíritu de las ficciones escritas. Sobre este punto es lo que trata esencialmente esta indagación.

¿Cuáles son estas características que construyen una nueva dimensión del mundo andino desde lo visual a diferencia de lo que se plantea en las novelas? ¿Por qué los Andes lucen como un espacio irreparable, pesimista, entristecido en la paradoja por afirmar un discurso pro indígena o pro defensa de los derechos de los campesinos? En este sentido, esta investigación tiene por objetivo clasificar y analizar los motivos principales de la representación del mundo andino en estas dos películas peruanas utilizando categorías ideadas por

Antonio Cornejo Polar y desde el análisis del dispositivo cinematográfico, ya que permiten hacer visibles las fracturas desde la heterogeneidad y lo que se denominó como totalidad contradictoria en los modos de producción y en el film como efecto.

Si bien los filmes de Figueroa no son reconocidos en la actualidad desde esta perspectiva histórica, la de un indigenismo tardío y anacrónico, sino más bien que son leídos como parte de un cine andino para la reivindicación, han sido analizados como parte de una homogeneidad temática, produciéndose así las mismas consecuencias unificadoras dentro de la historiografía del cine peruano, como la viene teniendo el cine hecho fuera de Lima, que ha quedado bajo el simple rótulo de “cine regional”, ampliando así problemáticas centralistas sociales al discurso analítico.

Descubrir otros elementos que ayuden a aclarar esta interpretación/adaptación del indigenismo ortodoxo a un imaginario visual es unas de las motivaciones esenciales de esta investigación, sobre todo porque se trata de dos novelas y filmes emblemáticos y que han ayudado a consolidar este imaginario férreo de cine “andino”. Más allá de que las novelas sean parte de un periodo del indigenismo importante, no es objeto de este estudio indagar dentro de los contornos de este movimiento, sino más bien ampliar el uso de las categorías empleadas y trasladarlas al cine. Por ello, no se encontrará en esta investigación ampliaciones desde este campo, sino más bien desde el análisis discursivo.

Por otro lado, es escasa la investigación de carácter intertextual que establezca relaciones entre literatura y cine peruanos más allá del tópico usual de la adaptación, y es incluso más escasa aquella destinada a analizar sobre

determinados periodos históricos, en este caso el indigenismo, como movimiento literario, social y político, que encontró en el cine una visibilidad tardía, en los años setenta, influidos por las políticas del gobierno de Juan Velasco Alvarado y por los apasionamientos de la izquierda latinoamericana. Y esta investigación se propone como un primer nexo para la exégesis de las sensibilidades en torno al cine de referencias andinas desde este tipo de contextualización. Existen trabajos historiográficos sobre el cine peruano, donde se hace un análisis crítico de las películas, pero vistas desde un lado estático e inmanentista, donde no hay diálogos entre ellas y mucho menos se toma al contexto como determinante para su producción y exhibición.

En este estudio se recogen las recopilaciones y análisis de Ricardo Bedoya, Isaac León Frías o Javier Protzel, las entrevistas de cineastas de Giancarlo Carbone, y los debates realizados a partir de los films analizados en diversos medios de comunicación locales. En cuanto a las novelas analizadas en relación a los films, no existe un estudio amplio que relacione conceptos, categorías, paradigmas con la representación visual. Sin embargo, los textos de Antonio Cornejo Polar son fundamentales para el desarrollo de estas categorías en correspondencia con el discurso fílmico y sus dispositivos.

La resolución del problema planteado por esta investigación implica demostrar que las formas narrativas/discursivas de las adaptaciones al cine de **Los Perros Hambrientos** y **Yawar Fiesta** mantienen imaginarios donde se anula el aspecto mítico y simbólico, en favor de una literalidad del dispositivo documental, que propicia una lectura pesimista y sin salida de los Andes. Y a la vez se encuentran en conjunción con procesos de una heterogeneidad

discursiva, donde el referente proviene de visiones de un cineasta urbano, contradicción o polaridad que va generando una serie de rupturas o pliegues que permiten una nueva mirada de estos procesos de transformación.

La hipótesis que planteo en este texto sostiene que tanto las novelas **Los Perros Hambrientos** como **Yawar Fiesta** plantean salidas míticas a la problemática de exclusión en los Andes, tanto en la figura de la sequía/lluvia como fortuna divina en la obra de Alegría, como en la figura del Misitu como resistencia desde la religiosidad en la obra de Arguedas, pero en que en las adaptaciones fílmicas este valor simbólico se pierde debido a una apuesta por el testimonio y el documento como dispositivos, en favor de una literalidad contradictoria que propicia una lectura pesimista y sin salida de los Andes. Asomaría así un prejuicio sobre el mundo mítico, como si poner en evidencia este tipo de sistemas simbólicos depreciara el valor de la denuncia social que los filmes intentan proponer. Mientras el film recupere con fidelidad la pobreza en su crudeza, mientras muestre a un latifundista despiadado y al campesino sometido sin ambages, cumplirá su misión de revelar al mundo la situación real del Ande y sus campesinos.

Para abordar imaginarios del mundo rural en el cine peruano parto desde dos perspectivas de análisis: desde la transposición ideológica del dispositivo cinematográfico, en la definición usada por el estudioso francés Jean-Louis Comolli, y desde la definición de heterogeneidad y la totalidad contradictoria, propuesta por Antonio Cornejo Polar, en la medida que permite indagar en estos desajustes en el proyecto ideológico de los filmes desde el mismo modo de producción. En esta parte se tratará con énfasis los planteamientos de Antonio

Cornejo Polar (Totalidad contradictoria y heterogeneidad) inscritos en lo que Carlos García Bedoya (2012) denomina como reflexión crítica autocentrada, ya que parten de las propias "prioridades, tradiciones intelectuales y propias carencias", desde el paradigma texto-contexto, y no solo desde un estudio textual o intertextual. García Bedoya sostiene que se puede abordar la totalidad desde la esfera del poder o esfera política, desde la esfera de la producción o esfera económica y cultural.

Sitúo a las películas **Los Perros Hambrientos** y **Yawar Fiesta** en determinados contextos histórico-culturales. No es foco de esta investigación hacer solo una indagación descriptiva, sino establecer algunos motivos de ambos films como documentos culturales de procesos, contradicciones y similitudes desde la lectura política o social.

Defino también brevemente algunos conceptos propios de la teoría del cine y del análisis del discurso, y que tienen que ver con los procesos de reescritura o adaptación muy específicos, sobre todo en torno al autor, ya que analizo dos novelas importantes de la literatura nacional, aunque teóricamente no es propósito de esta investigación abordar el análisis desde la narratología fílmica, por ejemplo, ni desde la semiótica, sino evaluar el nivel de "traducción" de lo escrito a lo visual en sus ausencias.

En el primer capítulo recojo las principales categorías teóricas cinematográficas y literarias que aplicaré en este estudio. Las categorías de heterogeneidad y totalidad contradictoria me parecen idóneas para clarificar un proceso de controversias tanto en la adaptación misma, desde el lugar de la narración y enunciación, como de los referentes usados de ese mundo andino

que se intenta representar. A su vez elijo algunas categorías propias de la narratología para moldearlas a un estudio de lo visual, donde los narradores suelen tener otro tipo de características y funcionalidad, como el caso del “gran imaginador”, ya que más que hablar de los elementos de asociación o diferencia en las adaptaciones, lo que me interesa es detectar los silencios, o las correspondencias en este proceso del narrador omnisciente.

En el segundo capítulo desarrollo un acercamiento a los estudios sobre la obra de Ciro Alegría, sobre todo deteniéndome en las críticas a ambas novelas, describo algunos motivos ya analizados por diversos especialistas, investigadores y críticos literarios, sobre todo a partir del marco de la narración indigenista. Propongo un estado de la cuestión desde los estudios sobre la representación y estructuras conectadas con aspectos sociales a partir de lo literario. Esto me permite extraer algunos tópicos que se pueden repetir en el análisis fílmico, pero para identificar las ausencias en la transposición ideológica, y que tienen que ver con algunas visiones paradigmáticas del mundo andino: el papel del narrador, la relación del hombre y la naturaleza, la analogía del mundo espiritual con las inequidades terrenas, las tradiciones indígenas como símbolo de identidad, los roles y jerarquías sociales y políticas, y el lado mítico como ordenador del mundo.

En el tercer capítulo abordo el contexto en que surgen los dos filmes analizados, describiendo una cronología de la problemática en la cual las películas estudiadas fueron ideadas y producidas, en relación a algunas adaptaciones previas, y a sentidos comunes sobre la representación del mundo andino usual en el cine hasta ese entonces. Recojo aquí aportes de historiadores del cine, pero también de periodistas que comentaron los estrenos de cartelera

local a mediados de los años setenta e inicios de los ochenta del siglo pasado, donde prima una visión totalizadora, valorizando los filmes a partir de la filiación política de los cineastas, como fue el caso de Luis Figueroa y Federico García.

Y, finalmente, en el cuarto capítulo, analizo los dos films de este estudio bajo las categorías descritas en el capítulo anterior, donde intento comprobar no solo procesos contradictorios, sino algunos elementos que configuran un sentido común férreo sobre el mundo andino que ni los pensamientos o expresiones más arriesgadas en torno a las posibilidades de las relaciones económicas y sociales en los Andes logran transformar. Quizás posible en el soñado cine indígena, que aún no tiene representantes en el ámbito nacional.



# CAPÍTULO I

## SOBRE LA HETEROGENEIDAD DEL DISPOSITIVO

### CINEMATOGRAFICO

En su libro *Cine, modo de empleo: De lo fotoquímico a lo digital*, Jean-Louis Comolli y Vincent Sorrel retoman la definición de dispositivo de Giorgio Agamben para trasladarlo al discurso del cine: “todo aquello que tiene la capacidad de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar y asegurar los gestos, las conductas, las opiniones y los discursos de los seres vivientes”. De esta manera un dispositivo deviene en las películas en aquello que estos autores denominan como “principio de escritura”, sistemas de exclusión definidos por lo que está y no está en el film: enfoques, planos, puntos de vista, tipo de movimiento, uso del tiempo, géneros, encuadres, escenas, tipo de locaciones, uso de narradores, calidad de actores, etc. Más allá del sistema determinado por juicios o elecciones de los cineastas o equipos de producción, estos dispositivos del cine podrían estar marcados por la exigencia de las limitaciones o carencias. En el caso del cine peruano realizado en los setenta por Luis Figueroa, a través de **Los Perros Hambrientos** o **Yawar Fiesta**, estos principios de escritura han estado signados por la precariedad y por la sublimación del estilo verista o documental como uno de los modos de representación del mundo andino.

Este principio de escritura propone una “sistemática”, un uso programático de determinadas técnicas y recursos, que van tomando forma y sentido, incluso

de modo implícito, es decir en aquello que el cineasta o equipo no ha planificado o analizado durante o después del rodaje o en la mesa de edición.

“...Un filme, tanto en el rodaje como en el montaje, pone en juego fuerzas que no necesariamente son “captadas” por el dispositivo elegido. Tanto mejor. El peligro, es evidentemente, hacer aparecer al dispositivo como soberano, “infalsificable”. En tanto que organismo en cierto modo vivo, un filme es o debería ser un torbellino de esa fuerza solo en parte regulada por el dispositivo”. (Comolli, Sorrel, 2016, p.142).

En las dos películas de Luis Figueroa que son objeto de esta investigación, el dispositivo se revela a través de la apuesta por determinada concepción de realismo. Es decir, el peligro que menciona Comolli como algo visible solo desde el dispositivo, y este es un punto que me propongo detectar. Mientras se refleje la realidad del Ande tal cual, mejor será el efecto, tanto dramático como estético, pero ¿cómo es que se va componiendo esta realidad? Al menos hay un primer gran indicio: al parecer, la única manera de graficar la problemática del Ande es a través de la presencia en medio de la ficción del dispositivo documental o testimonial.

Comolli también señala que la ficción convierte en “verdadero” lo ficticio, mientras que el documental interroga las realidades y nos hace dudar de ellas. Lo que corrobora algunos aspectos, tanto de la ficción como del documental, que los cineastas suelen apelar al momento de concebir y realizar sus filmes. Por un lado, las adaptaciones permiten hacer verdaderas las ficciones sobre los Andes, estas representaciones en muchos casos mediadas o sublimadas, mientras que por otro, el recurso del testimonio, o del registro etnográfico o documental, permite cuestionar si lo que vemos es o no una recreación.

No se requiere demasiada argumentación para justificar que las primeras adaptaciones al cine sobre el universo andino hayan sido precisamente novelas o relatos fundamentales de la narrativa indigenista. Al elegir las para su

representación en el écran no solo se apostó por todo el bagaje literario, social y político que **Los Perros Hambrientos** y **Yawar Fiesta** traían dentro del imaginario de reivindicación campesina y andina, sino porque sus argumentos, simbolismos y denuncia social seguían vigentes incluso veinte o treinta años después de sus primeras ediciones. Al ponerlas en marcha a través de imágenes se intentó poner en vigencia la problemática intacta, pero también ponerle rostro, paisajes y texturas a un entorno que aún permanecía distanciado, ajeno y a la vez mitificado.

No es casual que el cineasta cusqueño Luis Figueroa haya elegido ambas novelas para trasladar estos mundos de escasez e inequidad al cine, porque de alguna manera manejan códigos similares, al mostrar la necesidad de conservar una cultura que se niega a una total transformación ante procesos de modernidad. Es decir, el principal dispositivo de las novelas parece intacto en las adaptaciones: se requiere de una mediación para adentrarse a este mundo andino. Si en ambas novelas indigenistas se requiere la presencia de un narrador o nexo entre el mundo descrito (el referente) y el lector, en las películas esta presencia-puente desaparece, o en todo caso se vuelve ambigua, puesto que hay algún elemento o componente que cumplirá esa misma función.

### **1.1 El marco teórico: el dispositivo de lo heterógeneo**

Ambos trabajos de Figueroa permiten detectar una problemática de la heterogeneidad, que, en palabras de Antonio Cornejo Polar, se trata de procesos de producción en las que se intersectan conflictivamente dos o más universos socio-culturales. Y lo que los filmes del cineasta cusqueño revelan, no solo a través del contexto en el que se hicieron, es el conflicto en el modo de producción, muchas veces muy precario, que determina la narración y el

dispositivo empleado (esta manera en que el cineasta decide representar ese mundo: géneros, estilos, recursos de la ficción o del documental), y por ende, deviene en una herramienta que transforma el espíritu de ambas novelas, logrando un producto de contenidos incluso contradictorios.

Así, el dispositivo no solo será este sistema de recursos estéticos o formales, sino también quedaría definido por el modo mismo de producción y por el contexto mismo del rodaje o del proceso de posproducción, distribución o exhibición. Pero, también por una ideología del dispositivo:

Los lenguajes a través de los cuales el mundo se habla (lenguajes de los que el cine forma parte) constituyen su ideología en razón de que, al ser hablados, el mundo se da tal como es vivido y aprehendido, en efecto, bajo el modo de la ilusión ideológica según la estricta descripción althusseriana: “[Las ideologías] son objetos culturales percibidos-aceptados-soportados que actúan funcionalmente sobre los hombres mediante un proceso que se les escapa (...). En la ideología, los hombres expresan, en efecto, no su relación con sus condiciones de existencia, sino *la manera* en que viven su relación con sus condiciones de existencia: lo que supone a la vez una relación real y una relación “vívida”, “imaginaria” (Comolli et al, 2016, p. 114).

Este concepto de ideología, como manera en que se vive la relación con las condiciones de existencia, en este caso del filme estudiado, haya en el dispositivo un vehículo para su “desmontaje”, su distorsión o quiebre. Es decir, en algunos casos la opción del dispositivo no solo ayuda a afirmar una determinada transposición ideológica del universo del cineasta (o de la obra adaptada) sino también a develar las contradicciones de ese discurso, o su carácter heterogéneo. Así nos topamos con las imperfecciones, donde esta transposición “se topa con obstáculos, toma desvíos, se para en seco, viendo expuesta, mostrada, denunciada por la trama fílmica en la que está atrapada y qu le juega en contra, dejando ver sus límites, pero al mismo tiempo, lo que lo transgrede (...)”. (Comolli et al, 2016, p. 118).

Tanto **Los Perros Hambrientos** como **Yawar Fiesta** ofrecen adaptaciones limitadas por un factor económico en su precario modo de producción. Este tipo de realización produce un tipo de dispositivo y su respectiva transposición ideológica. Así, este discurso desde el dispositivo que lo ordena y construye origina una nueva percepción del territorio, de los sujetos que lo habitan y de las estructuras político sociales que las dominan. También brindan visiones estancadas en el tiempo, muchas de ellas supuestos políticos vigentes cuarenta años antes, donde aflora una resistencia a aceptar nuevos contextos sobre la situación del Ande, inscribiéndolos en una dicotomía social paradigmática y primaria (comuneros versus gamonales), y donde el problema de la tierra emerge, sin lugar a dudas, como única necesidad capital de solución.

Hay una estructura de sentimiento particular y compartida, pero no necesariamente surgida de la puesta en escena y de los temas propuestos por el mismo Figueroa (teniendo como antecedentes a las películas de la llamada Escuela del Cusco o como contemporáneos de los trabajos de Federico García en los años setenta) sino que asoma desde los intersticios y desde aquello que el cineasta no puede controlar: “La ideología se vuelve *efecto* del texto, no persiste tal cual, solo el trabajo del film permite su *presentación*, su exposición” (Comolli et al, 2016, p.118).

Entonces ¿cómo podríamos articular la categoría de “totalidad contradictoria” con el funcionamiento del dispositivo al analizar los discursos en ambos filmes? El cine sobre el Ande, que también ha sido denominado como “cine campesino”, no debería analizarse como si se tratara de una entidad unitaria solo porque hay un motivo en común, su tema. Más bien la comprensión

de los modos de producción y el dispositivo del testimonio en su puesta en escena son dos elementos capitales para completar una mirada desde las contradicciones, que podrían dar pautas para otros fenómenos del cine, como el del denominado “cine regional”, “cine independiente” o “cine sobre la guerra interna”, categorías utilizadas para describir a determinado cine nacional. En esta investigación se detecta la naturaleza de esta totalidad, en la medida que permite hacer visibles falsificaciones o el modo en que van apareciendo intersticios, y para ello el concepto que desarrolla Antonio Cornejo Polar me parece extrapolable al análisis del cine:

Todos los grandes acontecimientos, e inclusive algunos menores, repercuten en el cuerpo social íntegro y tejen una tupida malla de reacciones que, supuesta la desarticulación básica, intensifican y hacen más complejas las contradicciones, las que garantizan la existencia y acción necesarias de los términos opuestos que las componen: son, por así decirlo, la naturaleza misma de la totalidad (Cornejo Polar, 1983, p. 46).

Y precisamente esta naturaleza de la totalidad, contradictoria, estaría condicionada a partir del análisis de la referencia, en la medida que ambos filmes, que he tomado como cuerpo de estudio, proyectan un referente distinto, que se yuxtapone al sistema que los produce: la producción y su consumo, por un lado, y el referente en otro lugar, distinto. Al ser trasladadas al cine, ambas novelas abordan nuevas “realidades” para un contexto tardío de los años setenta y ochenta, y se les agrega elementos que proponen una heterogeneidad pero que se intenta reducir a una simple dicotomía de latifundistas y sometidos. No solo buscan ser testimonio o documento de problemáticas reales, o convertirse en películas con componente de denuncia y testimonio, sino que permiten que asomen incluso visiones paradójicas a los que se intenta apoyar o denunciar.

Cuando Ciro Alegría publicó **Los Perros Hambrientos** en 1939 lo hizo en un contexto de exilio y desde los motivos ideológicos de un indigenismo como movimiento social, cuya semilla se encontraba en los discursos políticos de décadas anteriores, que buscaban revalorizar al hombre indígena y mostrar una lucha en favor de su condición, y que a la vez impulsó obras pictóricas, canciones y arte popular. Por otro lado, en 1976 Luis Figueroa estrenó la versión cinematográfica en un contexto distinto y tardío, con la intención de visibilizar reivindicaciones, motivadas por el espíritu de la reforma agraria y las políticas del gobierno de Juan Velasco Alvarado, a un público urbano y extranjero. En esta adaptación, que puede asumirse como libre, Figueroa propone una lectura específica de los Andes y de sus protagonistas, desestimando el eje esencial de la novela (la relación simbólica y análoga entre hombres y perros), para asumir otros de índole social y política más literal.

Elección similar sucede en su adaptación de **Yawar Fiesta**, novela de 1941, filmada en 1978 pero estrenada en 1986 debido a temas presupuestales, que luce desprovista de toda la fuerza de la fiesta descrita por José María Arguedas, donde lo mítico y la oralidad de los personajes precisamente debería emparentarla con algunos imaginarios del llamado “neoindigenismo”, pero que Figueroa desestima a cambio de una apuesta realista y de halo “documental”.

En su tesis doctoral sobre la narrativa indigenista peruana, Tomás G. Escajadillo caracterizó al proceso de la novela indigenista en tres periodos: indianismo, indigenismo ortodoxo y neoindigenismo. Quizás sea el indigenismo ortodoxo la categoría que ayuda mejor a describir este traslado argumental y estético de la narrativa al cine, pese a los periodos y contextos distanciados y a

pesar de que hay una intención por no ser un indigenismo literal bucólico, edulcorado y grandilocuente. Este indigenismo ortodoxo se podría definir a partir de cuatro elementos: el mensaje de lucha y reivindicación del indio, la ruptura con el indianismo modernista y una visión romántica del Ande, la separación del mundo real del mítico, y un sentido de proximidad con el objeto y sujeto de la narración.

Por otro lado, el neoindigenismo se definiría por la presencia del realismo mágico, la dimensión mítica, un lirismo marcado y una correspondencia con las demandas de la problemática indígena como parte de un proceso de cambio social nacional, característica que queda fuera de las películas adaptadas. Podría pensarse que por ser adaptaciones tardías y que por haber sido rodadas en tiempos de Velasco y estar bajo el amparo de la etnografía de los cineastas de la Escuela del Cusco, el espíritu del “neoindigenismo” primaría, sin embargo, lo que se mantiene en estos dos filmes es aún una visión muy coherente con el denominado indigenismo ortodoxo – e incluso con el modernismo y romanticismo del indianismo, y allí la paradoja representacional.

## **1.2 La heterogeneidad en el modo de producción**

Antonio Cornejo Polar en sus diversos artículos relaciona conocimientos históricos y sociológicos con categorías teóricas literarias. “Al enfatizar el carácter histórico se evita el error en el que frecuentemente incurre la sociología de la literatura cuando inmoviliza y vuelve esenciales sus categorías de análisis, con lo que falsifica el sentido proteico de la literatura y sus múltiples, dinámicos e imprevisibles modos de inserción en una sociedad que no es nunca la misma” (Cornejo Polar, 1989: 190). Desde esta perspectiva, el análisis de algunos



procesos históricos de la sociedad peruana permite explicar las relaciones entre los diferentes sistemas literarios que coexisten con sus propios ritmos y características en el Perú. La extrapolación al sistema de producción del cine en el Perú es un panorama más austero, pero no diferente en el modo en que se articula desde el centralismo y la precariedad económica.

Estos sistemas literarios, que para los fines de esta investigación devienen en cinematográficos, articulan tres componentes: productores (cineastas, guionistas, fotógrafos, editores, realizadores), consumidores (espectadores) y mecanismos de distribución y circulación (teatros, salas de cine, cine clubes y festivales internacionales en el contexto de los años setenta y ochenta). A partir de la naturaleza de estos tres componentes, Cornejo Polar identifica tres sistemas (literarios) en el Perú, donde el uso de la lengua predice un orden desde la hegemonía de algunos grupos sociales: el sistema culto, ilustrado, erudito o de las élites; el sistema popular, provinciano o marginal; y el sistema literario en lenguas nativas que obviamente se “escribe” en algunas de las 47 lenguas indígenas que tienen escritura. Cornejo Polar también toma en cuenta una variante (o subsistema) del sistema literario en lenguas nativas que permanece oral y al margen de la escritura no necesariamente por la ausencia de escritura. Así, este esquema del crítico arequipeño, profundamente influenciado por el pensamiento de Mariátegui, permite constatar la pluralidad de la literatura peruana “no orgánicamente nacional, reproductora de contradicciones étnicas y sociales muy álgidas y todavía no resueltas por la historia” (Cornejo Polar, 1989: 17). Y esta pluralidad es también identificable en el sistema de producción del cine en el país, si bien no definido por la lengua, sí hay una importancia del origen

mismo de la producción, de su espacio o sentido de comunidad: Lima o fuera de ella.

Sin embargo, estos tres sistemas literarios no permanecen estáticos, sino que se relacionan entre ellos de acuerdo a un ritmo histórico donde convergen, deviniendo así en procesos conflictivos, contradictorios e inestables. Sobre todo, porque la situación de estos sistemas literarios depende de los mismos privilegios o dominaciones sociales de los grupos que las producen. Según Cornejo Polar, la existencia de los diferentes sistemas literarios se explica en términos sociales donde obviamente aparecen factores de clase y factores étnicos. En este sentido, esta totalidad contradictoria puede ser explicada en el marco de un mismo proceso histórico en cuyo interior se dan diferencias y contradicciones que están en continuo movimiento. Es decir, no se pueden explicar los sistemas literarios como compartimentos estancos. Detectar estas contradicciones permite asociarlas a la naturaleza misma de la totalidad (Cornejo Polar, 1989: 192).

Por ello, me interesa utilizar la totalidad contradictoria como categoría de análisis aplicada al cine, pero veamos cómo se podría articular al terreno fílmico:

(...) la categoría de totalidad no sólo funciona en términos de reintegración de los distintos sistemas literarios por obra de la historia que los reúne pese (o mejor: gracias) a su disparidad contradictoria; significa también una reintegración aún mayor: la del proceso literario con todo su espesor, dentro del proceso histórico-social del Perú. No es únicamente que aquel refleje, exprese o represente a éste, ni tampoco que el segundo actúe sólo como instancia condicionante del primero. Todo ello es cierto, pero lo que interesa subrayar, con el mayor énfasis posible, es que la producción literaria, sin perder su especificidad en cuanto plasmadora de símbolos verbales, es parte y funciona dentro de la totalidad social, fuera de la cual –por consiguiente– resulta incomprensible. (Cornejo Polar, 1989: 198-199).

Desde esta totalidad contradictoria puede decirse que ninguna manifestación discursiva permanece al margen de la dialéctica histórico-social. Se opone, por lo tanto, al inmanentismo o textualismo puro que aseguran que cualquier discurso puede ser analizado prescindiendo de lo social. En cuanto al cine, estos

sistemas literarios señalados y categorizados por Cornejo Polar, encuentran un símil en los modos de producción y distribución del cine peruano, aunque la figura del director por momentos adquiere, en cuanto al hecho mismo de construir el producto cinematográfico, una dimensión colectiva (debido a que el film requiere de todo un equipo de trabajo que lo haga posible: guionistas, directores de arte, actores, editores, músicos, etc.). Por ende, los procesos históricos que involucran hacer un film tiene diversas aristas, en un antes, durante y después, del mismo proceso de producción, distinto tanto en la distribución y exhibición.

Si en lo literario estos tres componentes (productor, consumidor y distribución) tienen una ruta concreta, en el cine existen variaciones y subvariaciones, sobre todo porque el contexto que analizamos tenía un sistema cinematográfico precario frente a la maquinaria de las trasnacionales y Hollywood. En cuanto el tema lingüístico que menciona Cornejo Polar como eje para clasificar el tipo de sistema literario, este punto también es distinto en el cine, sobre todo porque el uso del quechua fue capital para identificar a un cine hecho en las urbes con referente andino. **Kukuli** o **Runan Caycu** son filmes narrados casi en su totalidad en quechua, pero no definen la marginalidad o no de la obra, sino más bien la exotizan.

Por otra parte, el concepto propuesto por Cornejo Polar es aplicable a todo discurso donde se mezclan dos o más matrices culturales: “Caracteriza a las literaturas heterogéneas, en cambio, la duplicidad o pluralidad de los signos socioculturales de su proceso productivo: se trata, en síntesis, de un proceso

que tiene, por lo menos, un elemento que no coincide con la filiación de los otros y crea, necesariamente, una zona de ambigüedad y conflicto” (Cornejo Polar, 1982: 106). En otro texto, específicamente en la respuesta a Roberto Paoli, Cornejo Polar afirma: “El concepto de heterogeneidad, en suma, expresa la índole plural, heteróclita y conflictiva de esta literatura a caballo entre dos universos distintos” (Cornejo Polar, 1982: 120).

Cornejo Polar trabaja la heterogeneidad en tres núcleos problemáticos: los discursos de filiación socio-cultural disímil, los sujetos de identidad inestable configurados por muchas identidades oscilantes, y las representaciones que utilizan códigos diversos, formas híbridas, géneros fragmentados, códigos de ruptura que dan cuenta de zonas fronterizas o de bordes donde se manifiestan los conflictos culturales, como es el caso del indigenismo literario o narrativo y el cine que adapta estas obras.

En un artículo del compilatorio *Heterogeneidad y Literatura en el Perú*, Santiago López Maguiña aporta a entender mejor esta categoría: “La heterogeneidad aparece como la manifestación simultánea de al menos dos puntos de vista contradictorios y contrarios. Son puntos de vista que ocupan siempre posiciones diferenciales que nunca llegan a amalgamarse. Para Cornejo Polar no es posible el discurso mestizo (...) Tienen lugar, por supuesto, aproximaciones, adjunciones, incluso alianzas y asimilaciones, pero no uniones”. La conclusión de Cornejo Polar es que la novela de referente indígena es un ejemplo paradigmático de la heterogeneidad latinoamericana, siendo un conjunto discursivo que circula en una cultura, pero cuyo referente es otra. De ahí la tendencia a insertar elementos costumbristas en las obras, así como explicaciones didácticas —muchas obras incluyen apéndices de listas de

palabras en quechua o aimara con una traducción al castellano. (Cornejo Polar, 1980: 106). Aplicar este tipo de elementos para analizar la heterogeneidad de un film peruano sugiere describir la naturaleza del referente, y sobre todo cuando se encuentra inmerso en una ambivalencia tanto de contexto (pos reforma agraria) como en su traducción al cine (más que plasmar una realidad lo que se refleja es una inviabilidad).

En este sentido, y siguiendo las interpretaciones y análisis de Raúl Bueno (2004: 42), la heterogeneidad se podría identificar con: a) la referencia a “mundos heterogéneos, trabados en sus ostensibles diferencias, contiendas y eventuales acuerdos”, b) el encuentro en un mismo texto de lenguas de varia procedencia, como el quechua y el español, de niveles de lengua culta y popular, y de códigos de literatura erudita y de literatura popular y aun oral” (Bueno, 2004: 43), c) la mezcla de lenguas y culturas en zonas de contacto lingüístico y cultural donde se evidencian las pugnas, los conflictos, la desarmonía o el estado inestable, y d) el uso de diversos medios y soportes expresivos dentro de un mismo proceso discursivo (oralidad, performance, teatro, intervenciones, etc.).

Por otro lado, en el prólogo de *Heterogeneidad y Literatura en el Perú*, Jorge Cornejo Polar sostiene que “la heterogeneidad se da cuando existe duplicidad o pluralidad de al menos alguno de los elementos que constituyen el proceso literario (producción, texto, referente, sistema de distribución y consumo)”. Por ejemplo, señala que en la cultura andina la presencia de la escritura introduce la heterogeneidad en los discursos. “La escritura introduce el malentendido y la contradicción”. Sostiene que el término heterogeneidad aparece para enfrentar

un discurso homogenizador: donde priman lecturas sobre lo mestizo, lo cholo o lo regional.

### **1.3. La totalidad contradictoria en el dispositivo cinematográfico**

Estos mecanismos o mensajes heterogéneos producen a su vez un “sujeto migrante”, que Cornejo Polar caracterizó como un ser inestable, contradictorio, atravesado por identidades disímiles y oscilantes, descentrado, difuso, nostálgico, multilingüe, pluricultural: “Contra ciertas tendencias que quieren ver en la migración la celebración casi apoteósica de la desterritorialización (García Canclini, 1990), considero que el desplazamiento migratorio duplica (o más) el territorio del sujeto y le ofrece o lo condena a hablar desde más de un lugar. Es un discurso doble o múltiplemente situado. (Cornejo Polar, 1996: 104-105).

Ante una problemática dispar, donde las películas expresan el modo en que han sido pensadas, diseñadas y producidas, resulta más válido para este análisis destacar esta “totalidad contradictoria” de acuerdo a algunos paradigmas planteados por Antonio Cornejo Polar, ya que estamos entendiendo para los fines de esta investigación al cine no solo como texto en un sentido semiótico, sino como una construcción social y cultural que no puede analizarse sin este trasfondo que la produce y define.

El discurso de la heterogeneidad es totalmente aplicable al cine, sobre todo porque se puede leer a la película como un hecho adaptado y adaptable, en las fisuras de sus presencias y omisiones, pero sobre todo desde su propio modo

de producción. No se trata de detectar “influencias” de lo andino, como un acontecimiento *compartimentalizado*, sino de indagar en las entrelíneas, comparando las obras escritas y las obras filmadas, en aquellos motivos disruptivos dentro de contextos históricos amplios y específicos, y que aportan a entender este proceso en su contradicción, porque estos cuatro relatos (dos novelas y dos films) aportan a construir una visión del mundo andino desde un punto de vista externo.

Existe un antecedente importante en cuanto la aplicación de esta categoría a otros campos, como el visual. David Sobrevilla en “La heterogeneidad de la pintura peruana: los casos de Fernando de Szyszlo, Jorge Eduardo Eielson, Tilsa Tsuchiya y Gerardo Chávez”, aplica este concepto para analizar los puentes entre el arte prehispánico, las narraciones míticas con las estéticas pictóricas de estos artistas peruanos, que ejercían su oficio en el siglo pasado, cuya formación podría denominarse como cosmopolita. Si bien Sobrevilla analiza cada una de las influencias, motivaciones, y definiciones detectables en obras específicas de los artistas mencionados (por ejemplo, El mito del guerrero rojo de Tilsa y su relación con mitología andina), traduce esta heterogeneidad en la visibilización de estos motivos, pero asociados ya a una escultura, telar, cerámica de Nazca, Moche o Paracas. Es como si hubiera una apropiación de algunas técnicas, pero no vistas desde el pastiche, el homenaje o la recreación posmoderna, sino como producto de este discurso heterogéneo. El problema con este análisis es que se percibe la filiación, pero no el conflicto, aunque el uso de la categoría también permite esta afirmación. Se percibe el carácter heterogéneo más no la tensión, que sí se desglosa del análisis literario, por ejemplo.

En el caso de las adaptaciones al cine **Los Perros Hambrientos** y en **Yawar Fiesta** hay un proceso de transformación tanto interna (referente, emisor, lector) como externa (actores comuneros, aportes de la comunidad para la producción del film, paisajes naturales, contextos de rodaje, contextos de exhibición) y que la categoría de discurso heterogéneo permitiría rastrear con exhaustividad.

Estas heterogeneidades discursivas, expresadas por Cornejo en diferentes ensayos y artículos, me permite precisamente romper con algunas generalidades que podrían surgir del análisis narratológico o de representación del mundo andino, que en varios casos han caído en diferentes términos homogenizadores como “choledad”, “cine campesino” o la cultura chicha a secas, para referirse a discursos sobre los Andes.

Otra categoría que aplico a la temática andina en el cine tiene que ver con la periodización que Tomás G. Escajadillo desarrolla para aclarar las denominaciones en la narrativa indigenista peruana: el indianismo, el indigenismo y el neoindigenismo. Las novelas indianistas describen un mundo exótico e idealizado, narrado desde una mirada externa, y no muestran una demanda clara para la subversión para algún entorno de inequidad o una indiferencia ante la problemática. Un ejemplo de este tipo de narrativa es **Aves sin Nido** de Clorinda Matos de Turner. Escajadillo identifica un indianismo romantico-realista-idealista y un indianismo modernista.

Como segundo periodo sigue el denominado indigenismo ortodoxo, que a diferencia del indianismo hay una superación de la idealización del indio, se



percibe ya un intento de mirada desde dentro, y una clara reivindicación social del indio en la trama. Aquí se ubican las dos novelas que analizamos, **Los Perros Hambrientos** y **Yawar Fiesta**. Incluso en su traslado al cine mantienen esta calificación.

La tercera fase contiene al neoindigenismo, que comienza a partir de la década del cincuenta y que tiene a **Los Ríos Profundos** como su máximo representante. Este periodo se caracteriza por un esfuerzo por renovar las técnicas narrativas, intensificación del lirismo, la inclusión de la magia de los mitos andinos, espacio de representación en consonancia con las transformaciones reales de la problemática indígena, y una “suficiente proximidad” ante la realidad que se describe.

En la compilación de artículos *Sobre la literatura y crítica latinoamericana*, Antonio Cornejo Polar señala que “La operación productora del indigenismo supone tensiones extremas: trata de poner en relación no solo la realidad, lenguaje y cultura de distintos estratos de una misma sociedad, sino de dos universos diferenciados y contradictorios: el indígena y el occidentalizado, lo que implica enfrentarse a los conflictos propios del bilingüismo más rotundo (...) del disloque de dos cosmovisiones con racionalidades no compatibles y de la desarticulación profunda, por lo menos durante un gran trecho de su recorrido histórico, de dos estructuras sociales que inclusive se fundan en distintos modos de producción económico-social. Más todavía: entre uno y otro universo la relación es de violencia, más de una vez sangrienta, como que proviene de un hecho de conquista y colonización. (Cornejo Polar, 1982:29). Esta fractura que

es clara en la narrativa indigenista, también es identificable en los filmes peruanos, sobre todo a aquellos surgidos entre el periodo de la dictadura de Velasco Alvarado y las recientes producciones ambientadas en la sierra que buscan refundar un escenario basado en algunas premisas reivindicatorias del indigenismo.

Hay dos frases que podrían complementar esta “suficiente proximidad” que Escajadillo señala como un elemento que identifica a un neoindigenismo: la mayor fidelidad a la realidad del mundo y una adhesión de convicciones sobre ese mundo revelado desde fuera. Si bien esta proximidad se encuentra en obras neoindigenistas, los filmes analizados podrían pertenecer a la tradición indigenista ortodoxa, sin embargo, medir esta “suficiente proximidad” las ubicaría en un espacio intermedio entre ambas denominaciones.

#### **1.4 El sacrificio del narrador omnisciente**

En una primera parte del análisis, un concepto que usaré para explorar la relación entre ambas novelas y los films, en sus traslados de universos, usos de narradores, correspondencia entre lo escrito y lo filmado, es el de hipertextualidad de Gérard Genette: “toda relación que une un texto B (que llamaré hipertexto) a un texto anterior A (al que llamaré hipotexto) en el que se injerta de una manera que no es la de comentario” (Genette, 1989: 13). Sobre todo, en la medida que se genera una cadena de significado, tanto en el contexto mismo de las adaptaciones como en aquello que ha sido descartado y sí rescatado o aplicado en la transformación del hipotexto (ambas novelas) a dos

hipertextos distintos, pero que dialogan y permite esta asociación implícita sobre un sentido común sobre el mundo andino.

Esta categoría es aplicable entre los dos tipos de textos, ya que me interesa describir aquello que aflora en los intersticios de la adaptación al cine, en la dependencia del texto nuevo con el producto original. “Esta derivación puede ser del orden, descriptivo o intelectual, en el que un metatexto (digamos tal página de la Poética de Aristóteles) «habla» de un texto (Edipo Rey). Puede ser de orden distinto, tal que B no hable en absoluto de A, pero que no podría existir sin A, del cual resulta al término de una operación que calificaré, también provisionalmente, como transformación, y al que, en consecuencia, evoca más o menos explícitamente, sin necesariamente hablar de él y citarlo” (Genette, 1989: 14). Sin embargo, a pesar que las películas hablen evidentemente de las novelas, hay acontecimientos que no están en la superficie, y que no remiten necesariamente al universo narrado o representado en los textos escritos de Alegría y Arguedas, ya que la adaptación supone una pérdida, pero también un tipo de ganancia, un lado creativo, que me interesa identificar.

Por otro lado, sobre este uso en el campo del discurso fílmico: “El término hipertextualidad es rico en aplicaciones potenciales al cine, y especialmente a aquellas películas que derivan de textos preexistentes de un modo más preciso y específico que aquel evocado por el término intertextualidad. Las adaptaciones cinematográficas de novelas famosas son hipertextos derivados de hipotextos preexistentes que han sido transformados por operaciones de selección, amplificación, concretización y actualización”. (Stam, Burgoyne, Flitterman, 1999: 239). El tránsito de hipotextos a hipertextos me parece que puede ser

ejemplificado perfectamente en la migración de lo literario a lo visual, sobre todo porque en el proceso de materializarlos en el cine, sobre todo por un tema económico, presupuestal, la realidad narrativa no llega a obtener un símil visual. Así que más que actualización o selección de estilo, estaríamos ante una adaptación resultado de la precariedad.

Otro término que es funcional al objetivo de esta investigación es uno que surgió a mediados de los años sesenta, usado por Albert Laffay para identificar la naturaleza narrativa de los relatos fílmicos y que fue replanteado por André Gaudreault y François Jost: el de “gran imaginador” o narrador implícito. Este concepto me sirve sobre todo para diferenciar la figura del narrador omnisciente de las novelas de Arguedas y Alegría con el punto de vista que Luis Figueroa asume en las películas, sobre todo porque en ambas se suprime la figura del narrador: “por encima-o junto- de ese narrador verbal (explícito, intradiegético,y visualizado) en quien creía “ a pies juntillas”, hay, pues, un gran imaginador fílmico (implícito, extradiegético e invisible), que manipula el conjunto de la red audiovisual. Esta constatación puede reafirmarse de otro modo. Tratándose de ficción, diremos que esta instancia organizadora es un narrador implícito”. (Gaudreault & Jost, 1999: 56). Es decir, el concepto de narrador implícito es el que me interesa desarrollar, puesto que es un asunto capital en las novelas y esta transformación o correspondencia es la que me propongo describir bajo este precepto.

Otra categoría que aplicaré en esta parte inicial del análisis es la de la autorrepresentación, como desglose dentro de la representación étnica. Ella

Shohat y Robert Stam (2002: 186) han señalado que “Gran parte del trabajo realizado sobre la representación étnico/racial y colonial en los medios de comunicación ha sido “correctivo”, es decir, se ha dedicado a demostrar que ciertas películas, de una manera u otra, “se equivocaron” en algún aspecto histórico, biográfico o de otro tipo. Los estudiosos norteamericanos señalan que hay una obsesión por un realismo, que haga ver a los representados tal cual se cree que son, donde cada quien defiende su concepción de lo “real”: “se basan en una exclusiva lealtad a una verosimilitud estética”. Añaden que “el hecho de que las películas sean solo representaciones no impiden que tengan efectos reales en el mundo (...) Como ha dicho Stuart Hall, reconocer la inevitabilidad y la inexorabilidad de la representación no significa que no haya ‘nada en juego’”. Según estas premisas, es importante para ingresar al terreno de los contextos, qué tipo de representaciones sobre el mundo andino priman en ambos films, y de cómo surge la necesidad de que personajes quechuas sean mostrados respetando criterios de verosimilitud y esta necesidad de los cineastas/guionistas pudiera empobrecer el resultado, aunque en muchos casos es implícito.

Los filmes estudiados no son tratados por sus autores como meras ficciones, sino que buscan tener algún tipo de contacto y respuesta en el contexto social en el que se adscriben. Stam y Shohat sostienen que “Las ficciones fílmicas ponen en juego ideas reales no solo sobre el espacio y el tiempo sino también sobre las relaciones sociales y culturales. Las películas que representan de un modo realista culturas marginadas, incluso cuando no pretenden representar acontecimientos históricos concretos, hacen afirmaciones sobre hechos, aunque sea de manera implícita”.

Tanto en la adaptación de Alegría como la de Arguedas, el cineasta tiene la intención de transformar un sentido común sobre la condición del indio o campesino, recurriendo a la participación de los mismos comuneros como actores, ya como protagonistas o en papeles secundarios. Analizar este tipo de autorrepresentación, directa e indirecta, desde lo que se denomina como “realismo progresista”, que busca una “orquestación concreta de discursos ideológicos y perspectivas colectivas”, desnuda el aparato político que motiva tanto la adaptación, la producción misma del filme y su distribución.

Así, puedo afirmar que como sucede en el campo literario, el dispositivo determina la naturaleza del filme, en su transposición ideológica, su representación y contexto. Un cine andino homogéneo no existe, es más, habría que recurrir al ejercicio de jugar con otro tipo de términos, no solo porque no son los mismos andinos que hacen un cine sobre ellos, sino que existe una triple mediación (la necesidad de una mirada externa, la apelación a la exotización y al espíritu mesiánico) y varios tipos de referentes (las novelas, el contexto histórico, y el antecedente cinematográfico, por ejemplo), y que se perciben en los discursos de las películas.

## CAPÍTULO II

### EL MUNDO ANDINO EN CONFLICTO: LAS NOVELAS LOS PERROS

#### HAMBRIENTOS Y YAWAR FIESTA

A continuación, me centraré en desarrollar algunos motivos de ambas novelas, a partir de los análisis realizados por críticos literarios y sociales a lo largo de diferentes momentos históricos, ya que me permite identificar características, similitudes y diferencias entre ambas novelas, para luego en un siguiente capítulo asociarlas con categorías para el análisis en las respectivas adaptaciones fílmicas.

#### 2.1 Los Perros Hambrientos: la sequía como ordenadora del mundo

Escrita por Ciro Alegría durante su destierro en Santiago de Chile y ganadora de un premio de novela de la editorial Zig-Zag de ese país en 1939, **Los Perros Hambrientos** se ha convertido en una de las tres novelas capitales de la obra del escritor liberteño, junto a **La Serpiente de Oro** y **El Mundo es Ancho y Ajeno**. En aquellos años la novela fue valorada de manera positiva, resaltando su aparición en un contexto nacional y marcada por el sino político de su autor: “la novelística peruana no se había topado hasta hoy con un creador de tan honda efusión panteísta. Alegría combina el poder descriptivo con la facultad impresionista y avanza a manipular una especie de expresionismo parco pero persuasivo. (Arias-Larreta, 1948: 327).

Dividida en 19 capítulos, la novela narra el descenso en tiempos de sequía de una pequeña comunidad de la sierra norteña, formada por comuneros, ganaderos y sus familias, bandoleros, gamonales y un grupo de perros, en Cajamarca. Este espacio pasa de la tranquilidad bucólica a la miseria propiciada por la escasez y las circunstancias económicas, pero también por la implícita esclavitud, que los deja subordinarse ante la élite política y los hacendados, que no hacen más que extender y ahondar la situación de pobreza. La aparición de la sequía va conformando un ciclo natural, forzoso, que va moldeando la supervivencia y desnudando las relaciones de poder.

Alegría elige a un narrador omnisciente para dar forma y ordenar este entorno coral, de diversos personajes, entre ellos Simón Robles – que por momentos usurpa las funciones del narrador-, de los bandoleros Celedonios o la pequeña Antuca, que juntos a los perros ovejeros Wanka, Güeso y Pellejo encarnan esta analogía humana y animal, hasta ese momento sin antecedentes en la narrativa local.

**Los Perros Hambrientos** es considerada por la crítica literaria como una obra dentro del llamado indigenismo ortodoxo, porque intenta retratar la vida de los campesinos y comuneros “desde afuera”, considerando elementos de punto de vista aliados a la mirada de un narrador exógeno que todo lo sabe. Es una novelística que requiere la mediación del autor/narrador mestizo o ajeno a ese universo.

En el primer encuentro de narradores peruanos, realizado en Arequipa, al sur de Perú en 1961, Ciro Alegría describió los dos aspectos fundamentales del indigenismo, “la lucha y reivindicación, por un lado, y por otro, las calidades



humanas del universo indígena. Sobre todo, es el segundo punto en que le interesó y que dejará plasmado en sus novelas". (Barrera, 2003: 49). Estas calidades humanas que menciona Barrera afirman a Alegría como el "fundador de la realidad peruana", ya que muestra con un halo poético todo un universo inédito en las letras: imaginar el estado calamitoso de la vida en los Andes. Y este punto también queda a flote en la adaptación que hace casi cuarenta años después Luis Figueroa, ya que hay una intención de "humanizar" este mundo andino.

Hay dos textos valiosos para ahondar en el análisis de esta segunda novela de Alegría: *La estructura del acontecimiento de Los Perros Hambrientos* de Antonio Cornejo Polar, publicado en 1969, y *Los perros hambrientos: en el cierre de una forma genérica*, del crítico literario de Israel Mijal Gai. En el estudio de Cornejo, la novela de Alegría queda desnuda en su estética y tratamiento, ya que identifica los mecanismos que emplea el escritor para dar forma a este universo cíclico marcado por la fatalidad. Pero, sobre todo, en medio de este análisis de estructura, lo que hace Cornejo es ubicarlo en un contexto determinado dentro del panorama de la novela peruana, hasta ese entonces vista en el marco de un proceso de culminación de un periodo, que Tomás G. Escajadillo denominaría como indigenismo ortodoxo.

Cornejo escoge una serie de elementos (el narrador explícito, la relación lector-narrador, el lenguaje del narrador, el uso del tiempo, la presencia de la sequía, el relato dentro del relato, entre otros) que permiten clarificar la creatividad de Alegría ante el lugar común de la novela indigenista. Cornejo habla de un acontecimiento y de su cierre como eje central de su análisis: la aparición y salida de la sequía, reflejada en el uso de la antítesis y en el simbolismo de un

tiempo cíclico. Una novela que arranca con un espíritu “de alegría y esperanza” y que tras el drama de la pobreza y sequía vuelve a este mismo estado bucólico inicial, como sino ordenador del mundo y como materialidad de ese tiempo circular que todo lo subsana. Sin embargo, pese a esta ilusión de lo cíclico, Cornejo indica que “Esta visión final produce una sensación de quietismo y solidez. El mundo andino, convulsionado por la sequía, parecía haberse quebrado irremediablemente, al ceder y dislocarse buena parte de sus estructuras básicas. Resulta, sin embargo, que esto no es así, que el mundo andino se restaura, pasada la sequía, sobre un modelo precedente y que se mantiene fiel a sus categorías primarias, negándose la dinámica de una transformación que parecía implicada en la ecuación sequía-desastre”. Así Cornejo confirma la naturaleza de resistencia que conlleva el final de la novela, donde, como en **Yawar Fiesta**, es clara la afrenta a la posibilidad de ver el mundo andino transformado por la modernidad o un agente externo. La posibilidad de cambio no existe en **Los Perros Hambrientos**. Tras la sequía no hay aprendizaje alguno, solo la repetición de un mismo sistema que mantendrá a personajes como Simón y su perra Wanka en el mismo círculo demencial, una y otra vez, “un mundo solidificado en la más desgarradora de las miserias”.

Premisa similar encontramos en el texto del israelí Mijal Gai, ya que propone una lectura cercana a lo señalado por Cornejo. Gai comienza su análisis con el final de la novela, ya que señala que allí se encuentra lo más relevante para la interpretación. Considera que el final no solo tiene una carga a la manera en la que es mencionado por Cornejo, sino que permite una fusión total de la naturaleza hombre-animal. La comprensión entre Simón y Wanka, los dos solos tras la sequía y ante la “lluvia güena” expresa la conciencia de la soledad de su

condición, pero no por separado. Gai señala que así se puede medir la relación de “contigüidad” entre el perro y el comunero, que va afirmándose a lo largo de toda la novela y que llega a su clímax de cercanía y reconocimiento en estos últimos párrafos:

“Estaba parada a un extremo del corredor, mirando al Simón y esperando su voz. Escualida, con el apelmazado pelambre chorreando de agua, los ojos enrojecidos y acezante la boca abierta, era muy doloroso su aspecto y el Simón sintió como propios los padecimientos de su pobre animal abandonado” (Alegría, 1973: 179).

Este episodio es denominado por Gai como la “escena de conciliación” pero que en vez de afirmar un “cambio de los tiempos”, no es más que la promesa de una repetición, la “vuelta a la vida de antaño”. Si Cornejo atribuye la antítesis de paraíso-sequía a una noción circular del tiempo, para Gai este recurso también tiene que ver con un orden mítico que apela a la “vida-muerte-resurrección”: “La circularidad propuesta en el cierre del relato abre una doble significación pues, si por una parte, ella afirma la presencia de una fuerza vital idealizada, destinada a la perpetuidad, por otra parte, deja entrever los peligros de lo que obedece a un movimiento cuya seguridad no libera de la opresión. (GAI: 1988:76).

Estos dos críticos coinciden en esta visión pesimista o conservadora del relato, es decir, la negación de una posibilidad de cambio, y la condena de seguir viviendo dentro de este círculo amparado por la naturaleza y la lluvia. Y este punto queda asociado de alguna manera al final de **Yawar Fiesta**, donde la negativa a interrumpir la celebración de una fiesta que los costeños consideran salvaje y atrasada queda reflejada en la destrucción total del Misitu, el toro que simboliza la fuerza de la voluntad de la comunidad y su resistencia a la desaparición de la tradición.

### 2.1.1 Un narrador externo para un entorno cerrado

Una de las características más analizadas por la crítica es la naturaleza del narrador en **Los Perros Hambrientos**. Se ha destacado la capacidad de Alegría por componer un narrador que permite el punto de vista de los personajes, la sensibilidad de la oralidad y su propia intervención denunciante ante los hechos. Es un narrador que funge de presentador de un mundo, alguien consciente que el lector es un extranjero, al que hay que explicar algunos sucesos, no exento de didactismo o como dijera Lucrecio Pérez Blanco, como un narrador que toma “la postura de notario”; aquel que va acercando al lector, como si se tratara de un docente, a este espacio de lluvia y campo, de perros ovejeros y jornadas en el pastoreo, a quien se debe educar en las costumbres, fisonomías e historias de estos habitantes del Ande.

Es claro desde el inicio de la novela el papel mediador del narrador, que se coloca como puente entre estos dos mundos, el novelado y el del lector, lo que pone en evidencia un síntoma de un contexto social fragmentado, donde el imaginario andino se basaba en aquello que construía los relatos, las canciones, las películas, ante la desconexión de la costa y la sierra del país. Cornejo Polar señala que “Lo importante es destacar el doble juego funcional que aquí se esconde: por una parte, el narrador muestra, descubre y explica el mundo novelesco; por otra, margina al lector de ese mismo mundo. El narrador se sitúa a sí mismo, por consiguiente, en el gozne sobre el que gira toda la experiencia de la lectura”. (Cornejo Polar, 1968: 314) Y añadido que no solo se trataría de una experiencia de lectura, sino una experiencia que busca moldear esta representación del mundo andino, advirtiendo al lector como un turista dentro de ese entorno de significación.

Por otro lado, Antonio Cornejo Polar indica que “el universo indígena parece novelable, en efecto, sólo en la medida en que es interferido desde fuera. En su coherencia o en sus conflictos interiores ese universo resulta ajeno al indigenismo. Naturalmente cabría explicar este hecho en términos crudamente realistas (en la realidad el mundo indígena perdió hace siglos su autonomía) o en referencia a la perspectiva no indígena que preside el relato indigenista. Es posible, sin embargo, una aproximación más enriquecedora” (Cornejo Polar, 1980, 83). Y este acercamiento mediado o interferido que encontramos en **Los Perros Hambrientos**, también aparece en otra vía en **Yawar Fiesta** y que trataré más adelante, donde esta intervención del narrador, desde “el afuera” es clara, lógica e inevitable, ya que este universo novelable está en la opción del argumento y en esta mirada externa, pero también en el lado simbólico y político que se atribuye a ese mundo, en la medida en que ambos universos pueden ser interpretados como arcadias sin deseo de transformación, habitadas por seres de sutil o sonora resistencia.

En **Los Perros Hambrientos** se concibe al lector como un protoaliado, aquel que se debe convencer sobre la necesidad de subvertir este mundo de injusticias de ficción, y que tiene su correlato en la realidad. La capacidad de Alegría está precisamente en lograr que esta perspectiva no indígena se vuelva verosímil, ya que aquello “novelable” en **Los Perros Hambrientos** está en el tratamiento de la mano de un narrador “costeño” que mezcla tonos, inserta historias de la narrativa oral, y da voz a los personajes de la sierra. El narrador como puente a este mundo desconocido, entre los lectores ciudadanos, sobre todo, pero apelando a la emoción, el sentimiento y una intencionalidad poética.

Cuando Alegría permite que el personaje Simón Robles acceda al rol de “narrador”, no solo cumple una meta estilística que corresponde a una funcionalidad polifónica, sino que en el entorno de jerarquías que establece para la comunidad de la ficción, un campesino podría acceder a este rol de sujeto al nombrar, contar y compartir. No se trata de un uso en primera persona de la voz de un personaje, sino en confiar en su capacidad de narración, de su valor como revelador de mundos, de darle un espacio distinto como parte de aquellos que tienen el privilegio de contar.

Liubov Lapshina sostiene que **Los Perros Hambrientos** “presenta el discurso de un narrador ocasional fuera del sujeto de la obra y el lenguaje directo de los personajes, con esenciales diferencias sobre el primero” (LAPSHINA, 1983: 86). El estudioso plantea el distanciamiento entre el estilo o técnica del narrador omnisciente y el arraigo de los personajes como un problema, o una deficiencia basado en la certeza de contar con un narrador que visita, que entra y sale de ese entorno, sin pertenecer a él. Plantearlo como ocasional permite resaltar la figura de un narrador extranjero (como sucede en toda la literatura indigenista ortodoxa, sobre todo, porque se trata de una visión sublimada, mestiza, externa, ajena del mundo andino), aunque no como un antropólogo, que es el caso de Arguedas en algunos pasajes iniciales de **Yawar Fiesta**, por ejemplo.

Por otro lado, Lapshina también agrega que “el paisaje también aparece a través del prisma de la visión de personajes, sean hombres o perros. La descripción se efectúa así desde el punto de vista de uno o de un grupo de personas, se modifica según el avance o mutación de las situaciones, subrayando el estado interior de los protagonistas. Empero, de una u otra

manera, el paisaje está unido orgánicamente con la vida del personaje, con su estado síquico o emocional, haciendo la acción más expresiva, más atrayente, más sugestiva”. Esta apreciación resulta interesante en la medida en que Alegría hace que su narrador omnisciente le ceda la posta a sus personajes en el acto de contar relatos, pero no solo por este afán de estilo, sino porque permite aportar visiones de mundo, que Lapshina menciona como “estado interior de los personajes” y que solo puede ser percibida como tal cuando adquieren este valor de sujetos que narran. Y esta apreciación de Lapshina coincide con lo que señala Mijal Gai, cuando sostiene que tanto Wanka como Simón Robles se unen a partir de la percepción en común que tienen de la “lluvia güena”.

### 2.1.2 Tiempo circular desde la irrupción de la sequía

Otra categoría de valor es el modo del uso del tiempo en **Los Perros Hambrientos**. Si bien la presencia y retiro de la sequía establece un orden cíclico, o un periodo que se irá repitiendo para los habitantes de Cañar y sus alrededores, hay otro recurso que Alegría emplea: las vías paralelas tanto de los perros como de los comuneros en su suerte, y que al final ante la desaparición, solo quedan dos personajes frente a frente: Wanka y Simón Robles, dos rutas separadas que se llegan a unir.

Si bien la llegada y salida de una sequía permite el diseño narrativo de un tiempo circular, y una teoría simbólica sobre el estado natural de la vida de los comuneros, también presenta la renovación de un mismo ciclo de opresión y miseria. La misma sequía que ha permitido sacar a la luz la animalidad de los personajes, la indiferencia del gamonalismo, o la lejanía de las autoridades es también analogía de una posibilidad cerrada: la transformación inviable, porque

al final de cuentas los personajes empáticos con el lector nunca se vuelven sujetos de cambio, solo siguen el devenir de la naturaleza.

En **Los Perros Hambrientos** la sequía ataca a todos por igual, a latifundistas y pastores. Sin embargo, la diferencia se centra en la capacidad de respuesta ante este castigo natural: mueren los pastores, los rebeldes y campesinos, sin embargo, las autoridades y gamonales siguen en sus haciendas intactos. Afecta a todos, pero unos pagan esta carencia. Según esta lógica argumental, la sequía permite agravar la situación extrema de vida de los campesinos: el problema en el Ande no es la diferencia social, el atraso de las tradiciones ante una idea de modernidad (como en **Yawar Fiesta**) sino un problema tan primario y urgente que resolver: el tema del hambre, del acceso a la alimentación y a una vida esencialmente digna. La tierra que provee alimentos, deja de producir los frutos.

Carlos Villares Cairo sostiene que el determinismo de la naturaleza se muestra con mayor contundencia en esta novela. “Mientras en **La Serpiente de Oro**, el balsero lucha contra su dios enfurecido, representado por el río, en **Los Perros Hambrientos** se resigna a que llegue la lluvia buena para sobrevivir” (Villanes, 2000: 20). Así, no solo la naturaleza aparece como el ente que castiga, sino también como la entidad sanadora, ya que el destino de los indios depende absolutamente de ella. Quizás lo pesimista de Alegría, que aparece como un discurso soterrado, es que la voluntad para mejorar la situación del indio en los Andes no existe como tal, y que no surgirá de parte de los mismos indios, porque siguen el sino de la naturaleza. Si la naturaleza se transforma, la condición del indio también, pero eso no sucede sino bajo un aura bucólica y de vuelta a lo supuestamente edénico de los capítulos iniciales descritos en la novela.



Antonio Cornejo Polar indica que “En **Los Perros Hambrientos** el tiempo importa movimiento, pero ese movimiento está sometido a los ciclos naturales y en tal sentido se configura circularmente, como “una historia que siempre se repite”. La fusión del primer capítulo con el último, cuando ha terminado un ciclo y comienza otro idéntico, no hace sino más que subrayar esta reiterada continuidad temporal”. Cuando la lluvia llega para renovar el campo, aparece la esperanza, pero ya todos los personajes ya casi han desaparecido. Más bien este ciclo renovador afirma que la situación será la misma, donde la lluvia cumple rol de advertencia, aunque la finalidad sea simbolizar un estado que al final de cuentas permanecerá fiel a la vida de campo, como en los dos primeros capítulos de **Los Perros Hambrientos**, pero ya desde nuevos posibles personajes que quizás vivirán el mismo infierno que Antuca, Güeso y los hermanos Celedonio. La suerte del indio es la consecuencia de un devenir de la naturaleza. La llegada de la lluvia, y que llegará siempre luego de la sequía para afianzar así la idea de un tiempo cíclico, confirma la repetición y la imposibilidad de este cambio.

Por otro lado, Cornejo Polar aporta a esta lectura pesimista del uso de la sequía como analogía del tiempo circular: “... el mundo andino se restaura, pasada la sequía, sobre un modelo precedente y que se mantiene fiel a sus categorías primarias, negándose la dinámica de una transformación que parecía implicada en la ecuación sequía-desastre. En efecto, la sequía había permitido comprobar la endeblez de ciertas estructuras; empero, esta comprobación se niega a ser experiencia y a convertirse en fuente de modificaciones futuras. En este sentido el desastre es, para el mundo andino, esclarecedor y estéril”

(Cornejo Polar, 1968, 316). Aquí cabe una pregunta, si se trata de revelar al lector externo un mundo andino sometido y empobrecido ¿no es acaso más idóneo plantearlo como un estado sin solución? Un final optimista o transformador hubiera resultado menos movilizador. Prima el pensamiento de Alegría de que el indigenismo debe ser lucha y reivindicación, pero ambos conceptos no nacen desde los personajes de **Los Perros Hambrientos**, sino quizás en la reflexión posterior del lector. Un asunto de cariz extraliterario pero que permite aterrizar las motivaciones de una novela en un contexto determinado que buscaba la transformación de la condición del indio, ya sea económica, social y cultural.

### 2.1.3 Estructuras cuentísticas: el relato dentro del relato

Un relato de dentro de otro relato más amplio, historias que van a apareciendo para colocar un paréntesis en el “acontecimiento” principal, y que permiten imaginar un sentido común colectivo, hecho de cuentos orales, anécdotas o simples impresiones. Alegría apuesta por esta narración compartimentada, no solo dividida en los 19 capítulos, para mostrar un tipo de narración no lineal, inmersa en este periodo cíclico, pero también que se “desvía” para lograr un tipo de representación desde la opción misma de novelar los Andes. “Imprescindible condición de acceso a la novela de Alegría es reconocer que el diseño artístico de la obra corresponde no solo distintos principios y prácticas estéticas de los usuales en la tradición narrativa, sino que además tal desvío se debe a que el novelista ha decidido, más bien, obedecer a las ineludibles demandas del mundo narrado” (Zubizarreta, 1998, 162). Y estas demandas tienen que ver con lo que el escritor mencionó alguna vez como parte de sus recuerdos de infancia y que él recupera: los relatos orales escuchados a

su abuela y que dibujan un modo de mostrar el mundo andino a través de estos fragmentos.

Cornejo Polar denomina “retardamiento del desarrollo de la acción, principalmente a través de la interpolación, en la historia principal, de la historia secundaria de los bandorelos Celedón”, al modo en que Alegría va articulando las historias. Por un lado, este modo de narrar en desvíos o de interpolaciones grafica un curso narrativo no lineal e introduce una intención por lograr la sinuosidad de los géneros intercalados.

Entre el primer y sexto capítulo, Alegría va describiendo la vida de la comunidad en relación al nacimiento y crecimiento de los perros, incluso titulando estas secciones de acuerdo a esta presentación y desarrollo de los animales: “Historias de Perros”, “Peripetia de Mañu”, o “Perro de Bandolero”. A partir del capítulo seis, los títulos se van orientando a enfocar los giros argumentales, ya centrados en Cañar o en el curso de la violenta sequía. A pesar que aparecen las historias que desvían la centralidad del relato, estas no se hacen como apartados o secciones especiales, sino dentro de las narraciones de los personajes, como permisos dados por el narrador omnisciente que siente la necesidad de darle cabida a esta “oralidad escrita”. Este recurso del relato dentro del relato es tomado de modo literal en la versión cinematográfica, pero tiene otro efecto e intención, la cual desarrollaré en su momento.

#### **2.1.4 Comunidad ante el individuo: de la figura del grupo al hombre solitario**

Pese a las intenciones del narrador de **Los Perros Hambrientos** por dar voz en algunos episodios a los personajes, de crearles un tipo de subjetividad o individualidad, es evidente que hay una conceptualización de la vida en los

Andes como entidad colectiva. Lapshina sostiene que “La masa campesina resulta ser el héroe central de la novela~ en cuanto está unida por la carencia de tierra y, en contra posición, el poder omnímodo del hacendado. El autor no presta mucha atención a las así llamadas peculiaridades indígenas. No contrapone los indios a los blancos o a los mestizos, componentes del campesinado peruano”. Esta apreciación es mejor descrita por el mismo Alegría en la parte que los comuneros llegan con armas a reclamar al hacendado Don Cipriano por alimento, que el gamonal prefería dar a los caballos, y donde la masa hambrienta y furibunda es dispersada hasta que desaparece producto de la sequía. Momento fundamental en la medida que la masa es disuelta, por ello hacia el final las figuras solitarias de Simón Robles y Wanka cobran la dimensión de los dioses primigenios que tienen que componer o crear un mundo. Si al inicio gobernaba el paisaje la manada y la comunidad, al final de la novela queda un perro y un individuo, quizás incapaces de volver al punto inicial de grupo.

Como sucede posteriormente en **El Mundo es Ancho y Ajeno**, los indios de Alegría viven en torno a la comunidad, es desde ella en que se va dibujando las relaciones entre indios y mestizos, incluso con los hacendados. Tras la dispersión, queda retomar el camino, lo que cual no se aprecia viable y quizás sea otra manera de entender este pesimismo que permitía la lectura del tiempo cíclico.

“En el norte del Perú, donde se desarrolla la acción la población mestiza en comparación con las otras dos promociones étnicas es mayor que en las zonas centrales o del sur, donde el indio es objeto primordial en la obra de José María Arguedas. En *Ciro Alegría*, indios y mestizos constituye una entidad cohesiva a la que une un mismo destino”. (Lapshina, 1983: 89). Tanto la familia

de Simón Robles como los hermanos Celedonio sufren la misma suerte. No existe una separación de castas o familias, al contrario, como las manadas, los vínculos ni siquiera son territoriales, ya que el movimiento, las caminatas o huidas están presentes en toda la novela. La relación con la comunidad parte de la productividad de la tierra: si la tierra permite las cosechas y da frutos, la comunidad permanecerá unida.

### **2.1.5 Animalidad versus humanos: la metáfora fundamental**

La analogía que Alegría va construyendo a lo largo de la novela expresa no solo una progresión clara, sino que va definiéndose en la adversidad. Es como si Alegría intentara decir que estos perros hambrientos, estimulados en la violencia y la carencia, se parecen a sus amos no en los momentos de furia y afrenta, sino en aquellos estadios de conciliación, cuando quedan frente a frente y se reconocen en el otro. “Se cumple con esta novela la representación de un hecho conmovedor observado en las punas: la intimidad del hombre con los animales que viven con él en una misma dimensión comprensiva, sintiendo los mismos goces y los mismos dolores. Sólo un profundo conocedor de este hecho como Ciro Alegría, pudo describir esa misteriosa realidad; lanzarse a la tentativa de sorprender el pensar de los perros domésticos; hacer la apología de su lealtad superior a la humana” (Meléndez, 1941: 226). En el polo contrario de lo que opina Concha Meléndez, más que lealtad, el valor que Alegría atribuye a esta analogía no está en la subordinación del animal ante el humano, sino en su identificación, algo que los hacendados y gamonales podrán lograr ni en tiempos de escasez.

En un tono distinto, Enrique Mendoza señala en una reseña breve del libro recién publicado, que “Se necesitan dones excepcionales de narrador para poder

interesar y emocionar con la vida y andanzas de unos cuantos perros campesinos. Puestos por Alegría en la categoría de personajes principales, los modestos y fieles compañeros del hombre se desempeñan con tanta apariencia humana, que los hombres verdaderos colocados a su lado desaparecen en la sombra”, (Espinoza, 1940: 269). Si bien los primeros capítulos están centrados en describir la relación de los comuneros de las cordilleras con sus perros, poco a poco van a ser más visibles, no como personajes principales o protagonistas (ante todo no se trata de una obra estilo **Colmillo Blanco** o **El Llamado de la Selva** de Jack London, que lograba un tipo de humanización de las acciones de los lobos), sino asumiendo roles según los relatos de recuerdos o acciones que se van insertando. A la par de la vida de los comuneros, hay un entorno de los perros que va en paralelo, para unirse tras la tragedia de la sequía. Pero también unidos por un narrador que los sublima y los va identificando en lo instintivo: “Dos mundos paralelos confluyen en ella, el de los hombres y el de los perros, que una mirada en movimiento relaciona”, (Barrera, 2003: 49).

Por otro lado, María del Pilar Pérez de Colosía sostiene que en **Los perros hambrientos** se desarrolla una narración zoológica. “El perro, llevado por los españoles a América, será el personaje principal, de tal moda inseparable al indio, que, a veces, será difícil discernir la frontera entre animal y hombre; es más, me atrevería a decir que aquí es representado el perro al igual que el hombre, ya que llega a autoanalizarse, a expresarse y a pensar como tal”. (Pérez de Colosía, 1976: 178). La lectura de Pérez de Colosía no ofrece mayores luces sobre el tratamiento de Alegría sobre la naturaleza animal de la comunidad, o la naturaleza humana de los perros, ya que más que ahondar en una visión interior de los animales, lo que hace el autor es relacionarlos más con su entorno, en un

instinto heredado: los cachorros que se adaptan a la vida del campo al ser adoptados por ovejas y así ser familiares a los rebaños. Pérez de Colosia indica que “El perro se vuelve contra el hombre y el hombre contra el perro. Es una guerra sin cuartel. Ciro Alegría alcanza las notas más fuertes y duras al describir las penurias, hambres y situaciones trágicas que pasan, íntimamente unidos, hombres y animales”. En realidad, no se observa en la novela una lucha de hombre versus animal, más bien suelen mostrarse eventos propiciados por la sequía, como paso natural del hambre y el abandono. La filiación de Wanka y Simón al final revela, al contrario, una comunión, o el nacimiento de un nuevo tipo de hermandad. Pérez de Colosia ve a la perra Wanka como símbolo de “la lucha del indio por subsistir. Es la violencia que surge contra la violencia. Es la fábula en que el perro reclama por la dignidad del indio”.

## **2.2 Yawar Fiesta: la migración y cambio en la tierra del Misitu**

Para fines de esta investigación, esta primera novela de José María Arguedas publicada en 1941, me permite establecer comparaciones con la novela de Alegría, ya que fueron publicadas en periodos cercanos; ambas pertenecen al llamado indigenismo ortodoxo y precisamente Luis Figueroa realizó sus adaptaciones al cine.

**Yawar Fiesta** describe la resistencia ante el pedido de las autoridades de prohibir el Turupukllay, evento tradicional donde indios se enfrentan a un toro salvaje, y que se celebra cada 28 de julio en Puquio, en la sierra sur del país. La prefectura impone realizar la fiesta a la manera española, sin embargo, a pesar de la orden del gobierno y de la resistencia de un sector de pobladores de ascendencia mestiza y costeña, la corrida se realiza al modo indio, donde los

mismos habitantes de las comunidades enfrentan al “misitu”, el toro que desciende de la puna.

Arguedas desarrolla en los primeros capítulos de la novela, una mirada de urgencia antropológica, donde reconoce al lector, a la manera del narrador de Alegría, como alguien que hay que educar o informar sobre cómo es la vida en determinada zona del Ande. Sin embargo, Arguedas es más minucioso, descriptivo, detallista en armar genealogías y ascendencias. Pero también en esa parte de la novela queda clara la sublimación de Puquio como arcadia vulnerada, que tras la llegada y asentamiento de los mistis y mestizos, ha hecho que los hombres originales de estas tierras vivan en las punas, en los mismos terrenos que el Misitu. Así, la transposición simbólica queda trazada, los hombres recios encarnados en el toro salvaje que hay que lidiar. Los ayllus de la puna que descienden a Puquio, mientras el toro lo hace al ruedo.

En algún pasaje de la novela, el narrador indica que "en otros tiempos todos los cerros y todas las pampas de la puna fueron de los comuneros". Mostrar este desarraigo y despojo, y cómo Puquio ha ido resistiendo a los deseos del gobierno y el poder estatal, a partir de lo ritual y cultural, es que se va a ensayar una tesis sobre la necesidad de un Perú que mantenga esta esencia al margen de imposiciones o mutaciones desde la modernidad de la costa. La conformación de un colectivo de migrantes, que denominan como “Centro Unión Lucanas” no solo afirma el carácter de esta asociación que desea adoptar la figura del nuevo limeño, sino que se convierte en cómplice de la decisión gubernamental de cambiar la festividad y hacerla más “civilizada”.



En algunos pasajes de **Yawar Fiesta** se tiene la impresión de que la preservación de la festividad, donde el pueblo se enfrenta al Misitu, necesitara de la defensa de los mistis. El deseo de la comunidad necesita voceros que encarnen la resistencia, pero este no es asumido por algún líder de los mismos ayllus sino por Julián Arangüena, un misti que se enfrenta al subprefecto y que es apresado, ya que es visto como una amenaza para el cumplimiento de la ordenanza. Sin embargo, pese a esta apariencia de la necesidad de un liderazgo, lo que Arguedas parece proponer es que la fiesta se realizará con líderes o sin ellos, con voceros o no, ya que la propuesta de no realizar el evento en el fondo nunca fue escuchado o puesto en discusión por los ayllus: “Y mientras hablaban las autoridades y los vecinos en el jirón Bolívar y en la plaza de armas; mientras en el billar, en la botica, en los comedores y en las tiendas, recordaban el turupukllay de otros años, en los cuatro barrios, y en los cerros, sonaban los wakawak’ras”. El pueblo permanece indiferente ante las discusiones del subprefecto, el alcalde y los hacendados.

La fiesta resiste cualquier impulso de censura o eliminación de un modo férreo, pero a la vez silencioso. Mientras los mistis, los migrantes y autoridades se muestran en debate de si la fiesta va o no, la comunidad no pone esta realización en tela de juicio.

### **2.2.1 La dicotomía costa y sierra**

Cecilia Hare sostiene que “**Yawar Fiesta** es la novela de la dicotomía y de la incomprensión que existe entre el Perú amerindio y serrano y el Perú occidental y costeño. Nos muestra el alma india en todos sus aspectos luminosos y en todos

sus aspectos oscuros, así como el desconcierto que siente ante el mundo occidental. Encontramos ahí una acuciosa interpretación de la sociedad andina y los elementos que la constituyen”. (Hare, 2001). Sin embargo, más que una polaridad geográfica o social entre los dos entornos, la que se establece en **Yawar Fiesta** es una contraposición ideológica en torno a lo religioso y cultural.

Antonio Cornejo Polar sostiene que “José María Arguedas repudia el orden costeño, donde incipiente o agresivamente se desarrolla un sistema capitalista, marcado a fuego por los imperdonables vicios del individualismo, la ambición personal y el afán de lucro, y donde el hombre se aniquila y aniquila a sus semejantes en una infame contienda de poder y riqueza. Frente a ese orden el universo andino afirma los ideales de la fraternidad humana y del apego del hombre de la naturaleza”. (Cornejo Polar, 1997:17). Como en otras obras dentro del indigenismo ortodoxo, la sublimación del mundo andino frente a la costa es evidente, quizás más notoria en **Los Perros Hambrientos**, sin embargo, en la novela de Arguedas lo que se propone es romper con esta interpretación desde lo sublime y se apuesta por desnudar al mundo andino desde la resistencia, pero bajo otras premisas ajenas a lo que menciona Cornejo Polar como parte de la visión arguediana.

En el primer capítulo “Pueblo Indio” de **Yawar Fiesta**, el narrador visitante, que asume un rol cuasi de antropólogo, describe el entorno andino desde la confrontación con el espacio desértico costeño: “... en la costa no hay abras, ellos no conocen sus pueblos desde lejos”. La necesidad del Ande se vuelve un asunto de nostalgia y sentimientos. Extrañar la tierra no tiene comparación con

los cerros y planicies del desierto. Pero esta confrontación con la costa no solo tiene un componente emocional, de recuerdo o de pérdida (desde la lectura de este narrador visitante) a partir de lo geográfico, sino que conforme va avanzando la novela, la costa se vuelve fábrica de mentalidades cambiantes, que busca disolver la naturaleza del alma indígena, causa de sometimiento.

En un pasaje del capítulo “La autoridad”, el personaje de Don Pancho le responde al subprefecto, quien hizo un comentario sobre la fealdad del pueblo. “¡Cómo no va a ser feo para usted! Usted es nacido en pueblo de la costa, así como también el señor Sargento es arequipeño. Para don Demetrio también es un pueblo basuriento. Pero yo soy pues de aquí, mi cuerpo ha nacido en este aire, para mí, valgan verdades, Puquio no es feo. Yo he probado a vivir en otros pueblos, pero no se puede. Como usted, triste vivía”. Bajo esta perspectiva, la valoración de los Andes desde la costa varía. La sierra es vista como un lugar poco atractivo, mientras que aquellos que nacen allí valoran de otra manera su entorno, pero no solo desde un aspecto geográfico sino humano. Sin embargo, un sentido común externo de los costeños prima sobre los indios: “Una recua de sarnosos, sucios como chanchos, borrachos, degenerados. Solo para chupar, cantar, lloriquear y fornicar sirven...”.

Cornejo Polar indica que en **Yawar Fiesta** se “repudian las presiones de quienes detentan el poder central y las que ejercen los mestizos-indios aculturados en Lima y portadores de proyectos progresistas de transformación. Aunque la intencionalidad de unos y otros es obviamente distinta, la estrategia de defensa de la identidad cultural indígena no hace mayores distinciones: el “para qué” del cambio pierde importancia frente a la decisión de no cambiar”.

(Cornejo Polar, 1997: 85). Tanto en la novela de Alegría, como en la obra de Arguedas, la decisión de no cambiar, ya sea proveniente de la misma naturaleza o como respuesta ante una imposición desde la capital, se vuelve en un sentido común.

Por otro lado, Fernando Alegría indica que Arguedas “contrapone las culturas occidental y autóctona, despliega lo real maravilloso a través de la historia de una corrida de toros, que los indios insisten y consiguen que sea a su modo, con un toro mítico, arrancado de una montaña de los Andes en una especie de sacrificio ritual de vidas humanas, pero también presenta las posibilidades del poder del indio, las proezas de lo que puede ser capaz el hombre de la sierra cuando se lo propone, como construir una carretera en unos pocos días (Alegría, 1966: 270). Y aquí un ejemplo adecuado, el pasaje de la construcción de la carretera de Puquio a Lima, que atraviesa la cordillera y que cobra la vida de algunos comuneros, y acercó a dos mil lucaninos a la capital. La proeza hecha al margen del Estado, afirma así un tipo de poder basado en la decisión y acción de la comunidad misma. Lo que está en juego es la voluntad popular, ante la imposición de una minoría que dirige desde el poder político, viciado y envilecido. Más bien Arguedas agrega a su argumento diversos mecanismos comunitarios, desde la conformación de un centro cultural deportivo, hasta los equipos de trabajo ante la llegada inminente de la fiesta, proclamada a ritmo de las wakawak'ras.

Arguedas plasma la dicotomía costa/sierra a partir de personajes imbuidos en el prejuicio y el clasismo, sin embargo, elige también otro tipo de alegoría,

una más elaborada, sobre aquello que la costa exige a los habitantes de la sierra y que ven como traba para transitar a la modernidad. No solo se trata de un apego a la naturaleza como señala don Pancho, sino de una relación hombre/deidad que queda reflejado en la metáfora animal, donde el Misitu adquiere forma de símbolo de la lucha contra esa entidad que llegó de afuera, en forma de un mito dañino, al que hay que desaparecer.

### **2.2.2 La muerte del auki**

Esta polaridad no se refleja a través de una entidad o personajes propiamente de Lima o zonas costeras, que funcionan dentro del relato como oponentes o figuras antagónicas que simbolicen el rechazo a lo costeño, sino que se trata de puquianos o lucaninos que asumen una identidad renovada, a partir de su experiencia como migrantes en la capital. Esto que señalo es más explícito en el capítulo El Auki, en el pasaje en que Guzmán, un estudiante que llega a Puquio para organizar la actuación del torero en el Turupukllay, reflexiona en voz alta sobre la necesidad de cambiar la “vida oscura, temerosa y primitiva de los hombres andinos”, ya que este modo de entender el mundo, a partir “del miedo por la tierra, por el cielo, hasta por las quebradas y los ríos”, los hace más vulnerables al poder de los gamonales, los curas y demás explotadores, quienes “precipitan al indio hacia lo oscuro, al temor, a eso que en la universidad llamamos ‘el temor mítico’”. Entonces, según la voz de este personaje, una salida para cambiar el estado de opresión de los hombres de Puquio es acabar con sus creencias, por ello el apoyo que Guzmán y los demás estudiantes y miembros del Centro Unión Lucanas dan al subprefecto para terminar con la festividad

taurina tiene que ver más con la necesidad de una revolución social desde la transformación religiosa y cultural. Si los campesinos dejaran el animismo y panteísmo, quizás pudieran tener otro espíritu fortalecido para librarse de la explotación de los hacendados. Este temor visto como causa que ha hecho “sobrevivir por tantos siglos el primitivismo y la servidumbre”.

Lo que queda claro al final de la novela, es que precisamente la visión de Guzmán se confirma, en la medida que la celebración misma del Turupukllay revela la posibilidad de una revuelta, sangrienta y visceral, o el lado guerrero y resistente en torno al rito, y marca de rebelión contra la autoridad, el “yawar punchay verdadero”.

“El día que maten a todos los aukis que atormentan sus conciencias, el día que se conviertan en lo que somos ahora, ‘chalos renegados’, como dice don Julián, llevaremos a este país hacia una gloria que nadie calcula”, indica el estudiante Escobar. Arguedas describe a Misitu como un auki, casi una deidad, recia y mítica. Su muerte no puede sino confirmar la anulación de este miedo a los dioses. Se abre la posibilidad de acabar con este miedo que ayuda a dejarse someter por los gamonales.

Eunice Cortez afirma que “al final **Yawar Fiesta** presenta la victoria de los ayllus, lo cual demuestra que, aunque la modernidad es impuesta desde arriba en la figura de una ley creada a espaldas de la realidad andina, los puquianos se adaptarán a las disposiciones provenientes de la costa al principio, pero impondrán después su voluntad y sus propios usos, creando de esta manera una modernidad alternativa, que responde a su identidad cultural regional”, (Cortez,

2012:214). Más que subyugación, prefiero una visión jerarquizada y dividida de Puquio, con sus arriba y sus abajo, sus punas y sus pampas. El Misitu vive en las punas, en aquellos lugares que el narrador de Arguedas describe como un espacio donde los mistis ni aparecen. Zona intangible donde reside el toro mítico, pero también el “verdadero puquiano”. Más que una figura de subyugación, es un ente de supervivencia. La fiesta no es pues una confrontación con la bestia, es más bien la prueba de que los hombres se apropian de este lado primigenio, de las raíces mismas de Puquio, divinizadas y sagradas, con las cuales el hombre, en su necesidad de avance, pueden hacer explotar.

Cortez asume una modernidad alternativa: esta yawar fiesta no solo ofrece resistencia, con su evidente metáfora de lucha entre un cóndor y un toro, como choque cultural entre costa y sierra –y que se menciona en la novela como recuerdo de antaño, de una fiesta aún más brava de la que se quiere vetar-, entre capitalinos y provincianos, entre serranos y migrantes, sino que establece por sí a través del rito y la celebración otro modo de crear conocimiento y significados. La modernidad alterna de la vida comunitaria.

### **2.3 Dos novelas con puntos en común**

Según lo descrito y analizado a lo largo de este capítulo, a partir de estas novelas se percibe la diferencia ideológica entre los dos autores, sin embargo, conviven dos imaginarios semejantes sobre el mundo andino. Si bien existen diferencias claras en torno a la manera de representar “el ser andino” (en Arguedas a través de la inserción del quechua en el texto en español, por

ejemplo), las relaciona una mirada desconsolada sobre el futuro en este territorio. Si en **Los Perros Hambrientos** la sequía se vuelve en el condicionante de una situación de pobreza irremediable y cíclica ante la cual no hay mucho por hacer, en **Yawar Fiesta** la resistencia ante una ordenanza municipal propone una vía alterna que preserva las tradiciones como afirmación de identidad sin diálogo.

Ambas novelas plantean visiones desde dos ámbitos distintos, una en la sierra norteña de Cajamarca, mientras la otra se desarrolla en Puquio al sur de Ayacucho, lo que permite hacer visible dos clases de mundo andino desde un mismo punto geográfico que ha sido homogenizado en su representación: montañas, dicotomía comunero- hacendado, voces quechuas, folclor, religiosidad o ritos. Tanto *Alegría* como *Arguedas* proveen a este espacio de un sentido de verticalidad, de punas y estepas, de valles y apus, de subidas y bajadas, y que se ha seguido manteniendo en diversas novelas posteriores y en las dos adaptaciones.

Por otro lado, la sierra en la novela de *Alegría* es lugar de agricultores y pastores, en un estado casi primigenio de subsistencia sometido a la voluntad del gamonal, mientras que en **Yawar Fiesta** aparece la masa empoderada, a pesar de la opresión económica, jugando un rol de afrenta ante las estructuras de poder, como la alcaldía o el mismo Estado (como la decisión de hacer una carretera por su cuenta). Dos modos de visualizar la naturaleza de la población y su relación con los opresores o jerarcas.



Otro elemento a tener en cuenta al analizar ambas novelas es que en **Los Perros Hambrientos** hay una distancia entre el narrador y su referente, una voz que va contando los acontecimientos, donde los personajes hablan en un español con algunos giros idiomáticos que remiten a las zonas de la sierra norteña y mestiza de donde proceden, mientras en que la novela de Arguedas, la presencia del quechua es intrínseca en las mismas descripciones del narrador. Sin embargo, en ambas la figura del narrador visitante es fuerte. Lo que afirma que esta mirada de alguien externo que tiene la oportunidad de presenciar estos momentos cruciales, está allí para ser puente entre estos dos entornos conflictuados, y que buscan ilustrar sobre estos nuevos mundos a lectores urbanos.

El elemento que más hermana los discursos de ambas novelas es la visión pesimista de la vida en el Ande, que no está implícita, y que aflora al desentrañar sus recursos estilísticos, como en el caso de la novela de Alegría, a partir del uso del tiempo cíclico como indicador de una situación de miseria repetible, ante la cual hombre andino no puede hacer nada. En la novela de Arguedas si bien no hay un cuestionamiento directo a la condición de opresión de los campesinos desde el ámbito económico, como sí sucede en la narración de Alegría, lo que sí se muestra es un proceso de resistencia donde los personajes más visibles son los mistis, como el caso de Juan Arangüena, que se muestran en una situación ambivalente ante la autoridad y ante los indios, mientras los habitantes de Puquio y los pueblos y barrios aledaños tienen la fisonomía de la masa, sin líderes claros, solo su rebeldía sintetizada en el temor y la furia del Misitu.

**Yawar Fiesta** tiene conceptualmente similitudes con la manera en que Alegría aborda el sentido de comunidad, pero se distancian en el modo en que Arguedas aborda la negación de someterse a algún cambio o transformación. Si en **Los Perros Hambrientos** la sequía se convierte en la figura de la insistencia en el estado normalizado de las cosas, en **Yawar Fiesta**, la resistencia queda encarnada en la celebración de una fiesta que adquiere la calidad de pagana y salvaje. Más bien lo que las diferencia es la posición clara del narrador ante el entorno de la costa, que se ve como sinónimo de desconfianza, frivolidad y vacío.

La síntesis de la novela arguediana se refleja en esta negativa de los puquianos a renunciar a una fiesta que los lucaninos migrantes quieren transformar o mutar con ayuda de un torero español. La relación entre el hombre y tradición está marcada por la resistencia a dejar el terruño. Aquellos que cambian rezan por entrar a la modernidad con las tradiciones e identidad adaptadas a la nueva empresa civilizatoria, en este caso centralista y capitalina, pero que tampoco resulta parte de un plan por asimilar a las antiguas culturas dentro de un proyecto más amplio de nación, sino por un afán de reflejar un tipo de poder sobre los otros. Dinamitar al Misitu solo afirma la inmutabilidad de los discursos ante posibles ataques externos que atenten con subvertirlos.

### CAPÍTULO III

## LOS ANDES COMO TERRITORIO A REFUNDAR: LA CONSTRUCCIÓN DE NUEVOS IMAGINARIOS VISUALES

“El film se observa no como obra de arte, sino como un producto, una imagen objeto cuya significación va más allá de lo puramente cinematográfico; no cuenta sólo por aquello que atestigua, sino por el acercamiento socio-histórico que permite. Así se explica que el análisis no considere necesariamente al conjunto de la obra, sino que se integra a todo el mundo que le rodea y con el que está necesariamente comunicado”. *Marc Ferro, Historia contemporánea y cine.*

Desde la llegada del cinematógrafo, el entorno andino no estuvo alejado del cine peruano. Tras la llegada de los primeros equipos y primeras filmaciones, se realizaron registros de la ciudad, de Lima, Barranco, Chorrillos, de ceremonias políticas, banquetes, misas y carnavales, reflejo de lo cotidiano, pero a la vez una compilación de las tradiciones más celebradas con un sentido de preservación, para luego mostrar vistas de espacios fuera de Lima, como las campiñas o rutas ferroviarias. Incluso hasta la segunda década del siglo pasado, mostrar el entorno andino en las salas de cine solo tenía un afán simple, el de informar, y pensando en un espectador de clase media a la espera de imágenes de postal: paisajes, la vida organizada de las haciendas, los trayectos de los ferrocarriles en las alturas, todo en clave positiva, como si el país no estuviera fragmentado. Imágenes de postal.

No es sino hasta la aparición del primer largometraje nacional de ficción, **Camino de la venganza** (1922), que se propone una lectura sutilmente crítica

de una dicotomía campo-ciudad, a partir de un drama sobre una campesina que es llevada con engaños a Lima. Dirigida por Narciso Rada y Luis S. Ugarte, la película fue filmada en locaciones de la sierra central y la capital, y se dio en pleno contexto de las políticas sociales del gobierno de Augusto B. Leguía, lo que logró alguna empatía con el espectador, ávido de ver algo distinto a los films silentes internacionales que llegaban a Lima.

Según las crónicas de la época, **Camino de la venganza** traicionó la imagen de la capital al hacerla hostil: “Debe meditarse que si llegara a representarse en el extranjero, los enemigos del Perú tendrían un valioso elemento para exhibirnos como un país de escasa cultura, y en el que las pasiones tienen rienda suelta, pues si en la capital se abusa de la inocencia de las niñas sin que haya autoridades que lo impidan, fácil es suponer lo que sucederá en las provincias”<sup>1</sup>. Este acercamiento que buscaba comparar la vida del campo, bucólica y frágil, frente a la violencia e indiferencia de la gran ciudad, a partir de una protagonista vulnerada, al parecer no logró despertar interés en problemáticas del Ande, sino más bien el debate se debió a la representación que se hacía de los limeños y la capital como entorno viciado. Si en los años veinte Lima se sentía una ciudad moderna, a ritmo de jazz band, con una sociedad que miraba con fascinación las modas foráneas, la imagen como reflejo que se mostraba en el film que no agradó a los periodistas ni a los espectadores. El cine visto también en su literalidad: lo que vemos es lo que existe sin espacio para la invención o fabulación.

---

<sup>1</sup> Nota en El Comercio, 17 de agosto de 1922.

### 3.1 La Escuela del Cusco y la filiación indigenista

Luego de este primer largo, más allá de las vistas noticiosas, informativas o decorativas, los Andes no fueron expuestos en el écran sino hasta mediados de la década del cincuenta, con los trabajos de la llamada “Escuela del Cusco”. El historiador francés George Sadoul habló de este grupo como si fuera una escuela cinematográfica, de allí el nombre de “ecole de Cusco”, aunque nunca tuvo postulados estéticos o un dogma de producción, pero sí la intención común de develar el mundo andino que hasta ese entonces aparecía oculto. Este grupo de cineastas estuvo formado por Manuel Chambi, Eulogio Nishiyama, César Villanueva y Luis Figueroa, quienes ya habían fundado el cine club Cusco, espacio de exhibición alternativa y de tertulia.

En el último año de Manuel Odría en el gobierno, 1956, estos cineastas presentaron sus primeros trabajos, la mayoría a color y en 16 mm, entre los que aparecen **Corpus del Cusco**, **Corridas de toros y cóndores**, **Las piedras**, sobre expresiones arquitectónicas pre incas, incas y coloniales en Cusco, y luego producen al año siguiente **Lucero de Nieve** (sobre la fiesta del Qoyllur Riti), **La fiesta de Chumbivilcas**, **Carnaval de Kanas**, entre otras. Las fiestas eran un motivo recurrente, pues la idea era reflejar el espíritu festivo y ritual de los pobladores del Ande. Como señalara el crítico Ricardo Bedoya “estos trabajos apostaron a capturar la potencia del gesto y la belleza del paisaje para presentarlas como una deshilvanada sucesión de cuadros o una acumulación de viñetas coloristas. Chambi y los documentalistas del Cusco no destacaron por el arte de la construcción, el orden y el equilibrio estructural en las películas. Afirmaron la importancia de la artesanía cinematográfica” (Bedoya, 2009 p.136). Antes que una propuesta estética elaborada, lo que este grupo propuso fue una

lectura desde el documental de fiestas y tradiciones de los Andes, sobre todo cusqueños, con una clara fijación antropológica.

Desde el plano político, la Escuela del Cusco fue para algunos un retroceso en las tesis indigenistas, ya que mostraba al indio exótico, romántico, al “buen salvaje”, que se pasaba la vida en festividades, dejando de lado cualquier cuestionamiento a su opresión por parte del gamonal. El problema de la tierra estaba fuera del discurso visual, y se mostraba una visión de los campesinos más cerca a los postulados de Uriel García o de Luis E. Valcárcel. Se trató de un cine que logró desviar la atención de las condiciones de trabajo y las carencias del habitante andino. Manuel Chambi era consciente de estas limitaciones, puesto que sus fundamentos ya no fueron los mismos con el paso de los años. En 1971, en el contexto de **El abigeo**, el filme que venía preparando, sostuvo que: “...en mis primeros trabajos pensaba más en el cine, ahora pienso más en la realidad de mi tierra y no me preocupa la belleza del cine en su aspecto formal”.

El crítico de cine Isaac León Frías sostuvo que “por el carácter de los motivos filmados (ceremonias y fiestas, sobre todo) y la especialidad fotográfica de algunos de sus exponentes (los hermanos Chambi, Nishiyama), las películas del Cine Club Cusco no se liberaron de un marcado folclorismo, de un tono colorista, de un quizás involuntario exceso plasticista. (...) las obras, las más representativas, las de Manuel Chambi, trasuntan la voluntad de acercamiento a un mundo hasta ese entonces inédito en el cine, y lo hacen con sencillez, honradez, sin demagogia...” (León Frías, 1978, p.10). Por un lado, hay una crítica a cómo se aborda la realidad desde la manipulación del soporte fotográfico, precisamente para lograr ese efecto colorista, que estiliza o destaca.

Y por otro, se valora su propuesta de acercar el Ande a la capital. Más bien, a la distancia, lo que se percibe como motivo es la importancia que se le da al registro de las festividades, sobre todo porque anula individualidades y se valora a los habitantes como una comunidad en celebración, lejos de cualquier molestia social.

Luego de este hito marcado por la Escuela del Cusco, el estreno de **Kukuli** en 1961 se convirtió en el primer antecedente por hacer una ficción filmada totalmente en la sierra, con participación de los mismos habitantes de las alturas, y sobre todo hablada en quechua. Sin embargo, atravesaría los mismos problemas que se detectaron en la serie de cortos de esta agrupación.

### 3.2 El país de Kukuli: el primer film actuado en quechua

**Kukuli** ocupa un lugar en la historia del cine peruano por ser la primera obra andina de ficción del país. La intención de los cineastas de la Escuela del Cusco fue realizar una ficción que afirmara la herencia milenaria del país, sin embargo, lo hicieron a través de una historia sobre el mestizaje, donde la heroína, una peruana que describen con “Senos que maduran su turgencia bajo una fugota carmesí. Catorce polleras que ascienden como olas desde la loma pálida de la rodilla, hasta las montañas de chancaca de las caderas”<sup>2</sup>, es raptada por un oso, que simboliza la colonización española y su hibridación.

**Kukuli**, como los trabajos de la llamada Escuela del Cusco, propone el conflicto entre el referente y el modo de producción. Como algunas obras literarias indigenistas, necesita de un nexo para que el espectador pueda acercarse a este mundo nuevo, milenario, exaltado, vivaz y sublimado. Si un tipo

---

<sup>2</sup> Según anuncio publicitario publicado en la revista Cultura Peruana.

de cine hollywoodense de los años cincuenta, como aquellos estelarizados por Maria Montes, evocaba grandes imperios en países tropicales, de Amazonas exóticas, mujeres cobra o exploradores perdidos en territorios de tesoros y oro, dando una idea de lo que podría ser una cultura ancestral, con **Kukuli** se propuso también una variante de lo mítico, en una historia que recupera el lado mágico de vivir en el Ande, de apus y cóndores. También el contexto de Kukuli son los tiempos de Yma Sumac, ya famosa en el resto del mundo por sus discos *La leyenda de la virgen del sol*, *Inca Taqui* o *Fuego del Ande*, que con su voz y su performance afianzó un imaginario mítico del Perú incaico majestuoso y fantástico. Pocos años antes del estreno de **Kukuli**, en 1954 se exhibió en Lima **Secret of the Incas**, filme estadounidense con Charlton Heston, en un papel que podría remitir a un antepasado de Indiana Jones, quien busca El Dorado en las selvas vírgenes del imperio incaico. En este film los incas forman indistintamente parte del universo azteca, apareciendo en escenarios que incluyen palmeras y construcciones de cartón-piedra. Es decir, se trata de un periodo donde la mirada exotizante de Hollywood ya había virado por incluir estos imaginarios en varias producciones, y que en cierta medida **Kukuli** evoca, incluso, sin querer.

En 1961, **Kukuli**, dirigida por los cusqueños Luis Figueroa, Eulogio Nishiyama y el huancaíno César Villanueva, propuso la vía para una lectura igual de exotizante, pero esta vez bajo el influjo del indigenismo histórico, filmando en escenarios naturales, con actores en su mayoría no profesionales, y con la inclusión de textos en quechua. Sin embargo, el deseo de una obra basada en algunos preceptos indigenistas en favor de recuperar un imaginario mítico milenario, queda desechada con el resultado, puesto que la intención queda



solasyada ante un referente intervenido, modificado y embellecido para la exportación.

**Kukuli** narra el viaje de una pastora de ovejas, desde su hogar en la puna hacia la ciudad de Paucartambo, ruta en la que conoce las diferentes tradiciones de las comunidades, y donde es seducida por un campesino llamado Alaku. Luego, tras llegar a Paucartambo, es atrapada por el oso raptor, el Ukuko. Judith Figueroa, hermana de unos de los directores, dio vida a Kukuli, aunque su figura delicada y “mestiza” contrasta con los otros personajes de la cinta, que tienen los rasgos típicos de aquellos que viven a más de tres mil metros de altura. Mientras Alaku fue personificado por Víctor Chambi, miembro del Cine Club Cusco también y hermano de Manuel.

Según palabras del propio Figueroa, **Kukuli** fue la primera cinta en el mundo que usó un producto nuevo lanzado por la Kodak de finales de los años cincuenta: el 12 ASA, película reversible de 16 mm que luego ampliaron a 35 mm. Eulogio Nishiyama, fotógrafo de profesión, se encargó de la dirección de fotografía, mientras que “El Huanca”, César Villanueva, se encargó de la postproducción. Figueroa se encargó de la dirección de actores, que se hizo también al alimón con el actor Emilio Galli. En este sentido, Kukuli es realizada con una idea de avanzada dentro del austero estándar de producción usual en el cine peruano de aquellos años. Sí surgió una idea de hacer un film siguiendo algunas pautas que profesionalizaran el hacer cinematográfico, lejos de algún amateurismo y más bien motivados por aires de experimentación.

**Kukuli** fue filmada en Paucartambo, en la hacienda de Mollamarca, contando con la colaboración de campesinos de diversas comunidades de la

zona. Fue producida por la empresa Kero Films S.A., formada por Enrique Vallve y Enrique Meir. El guion, con diálogos en quechua, fue elaborado por el escritor y periodista Hernán Velarde, quien años después desempeñaría la misma labor en el filme **Allpa'kallpa**. Había un respeto por los roles y trabajo en equipo de la producción, lejos de las informalidades que afloraron en la realización de filmes posteriores, incluso los mismos trabajos de Luis Figueroa o Federico García.

En cuanto a su trasfondo ideológico y sus vínculos con sensibilidades propias del indigenismo literario, en **Kukuli** aparece, a modo de epígrafe, un paratexto del antropólogo Efraín Morote Best, quien en ese entonces era profesor de la Universidad San Antonio Abad del Cusco y dirigía la revista Tradición, y además fuente de información acerca de los mitos de Ukuku y Juan El Oso representados en la película: “Es impresionante el esfuerzo de recoger sin propósito documental pero con fidelidad y amor el mensaje humano de un pueblo milenario para entregarlo a los hombres como el testimonio de una época a otra que se avecina distinta e insoslayable. **Kukuli** es la muestra de un primer esfuerzo peruano de esa clase; es una obra en la que se busca armonizar la libertad de la creación artística con la autenticidad del paisaje andino y de las seculares tradiciones del pueblo quechua. Un sencillo argumento y los motivos del viejo relato popular, del oso raptor de bellas mujeres, dan marco a la presentación de tipos y actitudes; de danzas y paisajes; de fiestas y costumbres; de ritos y creencias que dejan en el espíritu la justa y perdurable sensación de haber tenido muy cerca un Perú diferente, hondo y auténtico”. En este texto de Morote Best hay una falsa ensoñación o nostalgia por un Perú perdido, al que hay que recuperar y mostrar ante un público que debe hacerse una idea de lo que fue este país “diferente, hondo y auténtico”. Este epígrafe se convierte en el

primer filtro que interpreta, es decir, la primera mención en la película que busca ubicar al espectador en este mundo novedoso. Luego se cede el paso a la voz del escritor Sebastián Salazar Bondy, autor de obras como *Pobre gente de París* y *Lima, la horrible*, quien se convierte en el narrador que va explicando lo que vemos, en un español castizo y que marca así una posible identificación con un supuesto espectador ya prefigurado: uno al que se debe lograr fascinar con este relato donde los Andes también quedan como un lugar de tránsito, donde hay peligros que eliminar para poder vivir sin amenazas.

**Kukuli** fue promocionada como la primera película en quechua, lo que resulta una verdad a medias. Todos los diálogos entre los personajes se hacen en este idioma, pero se dan bajo un halo retórico y sublimado, no es el habla cotidiana la que se expone. Por otro lado, el hilo conductor, la visión del relato, con la que inicia el film, la da un narrador en off que lee un texto elaborado por Sebastián Salazar Bondy, autor de obras como *Pobre gente de París* y *Lima, la horrible*. No sólo se diseñó a un narrador omnisciente, sino a la voz moral del filme. Así, este detalle lingüístico marcaba la mayor contradicción del film: la película quechua necesitaba de un presentador en español, que permite el ingreso del espectador al entorno que plantea **Kukuli**, ya que el público objetivo del film no era un usuario andino, sino un limeño o extranjero. Así se dio lugar a la exotización de los espacios, festividades, personajes, pero también del habla.

En una entrevista de 2007, el cineasta Luis Figueroa señaló que “cuando se estrenó esta película en el cine Le París, el 26 de julio de 1961, la gente se paró en la sala y aplaudió (...), y el gerente del cine, cuando vio la película -él tenía una sensibilidad hecha para el comercio de las películas que se veían en Lima- dijo “uy, esto no va a funcionar, tres días será para los serruchos nada

más”. Sin embargo, ¡un mes duró la película en cartelera!, luego salió por presión, ya que las distribuidoras norteamericanas tenían que meter sus películas. Estuvo un mes lleno, lleno, lleno”<sup>3</sup>. Así se cumplía un sueño: el estreno del film sobre el Ande para los limeños, que debían de alguna manera aprobar y valorar o no el éxito del film.

### 3. 3 Un cine de referente andino: años setenta

Pese a la experiencia de la Escuela del Cusco, es recién a mediados de los años setenta que se habla de un cine de referente andino, o que incluso algunos denominan como cine campesino. Si bien luego de **Kukuli** hubo algunos intentos por ahondar en un imaginario del mundo andino de modo creativo, **Jarawi**, estrenada en 1966 y dirigida por César Villanueva y Eulogio Nishiyama, cometía el mismo error de exotizar al Perú. Basada en el relato **Diamantes y Pedernales** de José María Arguedas, los cineastas, quienes luego de la experiencia en el documental con los cortos de la Escuela del Cusco, y luego de su primer trabajo de ficción con **Kukuli**, apuestan aquí por una dramatización con toques etnográficos y de observación. Nuevamente las fiestas y tradiciones para fijar la atención en los Andes.

**Jarawi** se estrenó en Lima el 12 de mayo de 1966, en media docena de cines: Odeón, Le París, Biarritz, Diamante, entre otros. Una crítica de la época, publicada en el semanario Oiga, sostuvo que “Sólo consiguen librarse de la confusión y debilidad de esta película, las escenas estrictamente documentales, etnológicas, que nos ofrecen del pueblo indígena que, obviamente, nada tenía

---

<sup>3</sup> Entrevista al portal Cinencuentro: La primera película hablada en quechua en el mundo. Setiembre, 2007. Revisado el 20 de diciembre de 2017. En: <http://www.cinencuentro.com/entrevista-luis-figueroa/1-la-primera-pelicula-hablada-en-quechua/>

que hacer con las maquinaciones pseudoartísticas que se fraguaban tras el lente que los enfocaba”<sup>4</sup>. El cine hecho para destacar las celebraciones, que acentúa la mirada que observa y se detiene en los detalles de las comunidades en estos momentos, como si fuera la única ventana para valorar la naturaleza de su identidad no cobra atención como “cine andino”. Es más bien años más tarde que se logra esta denominación desde la solemnidad del testimonio y la denuncia. El cine andino recibe el nombre como tal cuando se hace visible la problemática andina, fuera de esto es de postal o turístico.

Ya en los setenta se realizaron varios filmes con alguna intención de llevar parte del Ande al écran pero resultaron fallidas, como el caso de **Allpakallpa, la fuerza de la tierra** (1974) de Bernardo Arias, sobre revueltas campesinas a raíz de la promulgación de la reforma agraria, pero cuyo trasfondo social se degeneraba hacia la comedia costumbrista, sobre todo por la participación de su protagonista, Tulio Loza, cómico de televisión famoso por su personaje de Nemesio Chupaca.

Al inicio del film aparecen unos intertítulos que agradecen la participación de las comunidades en la realización, un modo de producción que tendría ecos en filmes posteriores: “Apurímac agradece la valiosa colaboración del Cusco, en especial de Anta y la comunidad de Huasao y de las muchas entidades y personas que han permitido la realización de esta película”. Así, la película garantiza una cuota “de lo real” al involucrar a los mismos campesinos en los rodajes y darle un halo documental al registro de los pueblos con su presencia.

---

<sup>4</sup> Semanario Oiga, 20 de mayo de 1966.

Si en **Kukuli** entramos al universo andino de la mano de un locutor/narrador que nos explica lo que vemos, en **Allpakallpa**, lo hacemos junto a Nemesio Chupaca, y es desde su mirada de extranjero sui generis (un abancaíno que regresa a su pueblo luego de estudiar y vivir en Lima) que iremos transitando de la comedia costumbrista y televisiva al drama social. Chupaca pasa de ser un beodo que habla en spanglish a ser un luchador social que ayuda al pueblo a despertar del horror del latifundista. Y como en **Kukuli**, este proceso de desalienación se realiza a través de la defensa de un personaje femenino, aquí en **Allpakallpa**, una moza ultrajada por el gamonal y que según la frase del profesor que ayuda a Chupaca a crear conciencia, resume 400 años de sometimiento colonial que debe acabar.

Isaac León Frías indicó que su factura técnica “es ligeramente más solvente, y de no haber sido por la presencia del cómico Tulio Loza, que destroza buena parte de la película; hubiera sido un testimonio algo interesante, dentro de su primariedad, de la lucha campesina”. (León Frías, 1978, p.15). No tenemos más noticias sobre los sucesos en torno al rodaje y estreno de **Allpakallpa, la fuerza de la tierra**, con guion de Hernán Velarde, quien también hizo **Kukuli**, ya que pudieron ser significativos en el viraje cómico de la historia, que tenía a la reforma agraria de fondo. En todo caso, fue un intento que no reflejó la política de cine del gobierno ni alguna filiación con la lucha campesina. Es más bien un film y evento híbrido, que afirma ese carácter pesimista del Ande, reflejado en la necesidad de un ente exógenos que ayuda al pueblo ignorante y sometido a despertar. La búsqueda de héroes o Mesías.

Un año después, en 1975, en el contexto del fin del gobierno militar de Velasco Alvarado y de inicio del periodo de Francisco Morales Bermúdez, fue

censurado el documental **Chiaraq'e, batalla ritual**, de Luis Figueroa, ya que exponía de modo crudo una tradición de lanzamiento de piedras entre comuneros de Canas, en Cusco, lo que fue mal visto por las autoridades y el Episcopado de Lima, al considerar que daba una imagen negativa y bárbara del indio. A raíz de esta negativa, el Sindicato de Trabajadores de la Industria Cinematográfica realizó protestas, sin embargo, no se logró el estreno. Posteriormente fue exhibida en el extranjero con el nombre cambiado a **Los hijos de Túpac Amaru**.

El crítico Ricardo Bedoya ha dicho que “A pesar de esas carencias y de su aspecto algo informe de “copia de trabajo”, suerte de magma de valiosas imágenes documentales a la espera de un trabajo de edición riguroso, **Chiaraq'e, batalla ritual** es una de las películas testimoniales más logradas que se hayan hecho en el Perú sobre el mundo andino”<sup>5</sup>. Por su parte, Luis Figueroa indicó en una entrevista<sup>6</sup> que luego de **Kukuli** decidió asumir otro tipo de reto, de hacer un film estrictamente documentalista, donde los protagonistas y los creadores del sustento, del contenido, de la dramaturgia fueran los propios campesinos y es así como surgió la idea de **Chiaraq'e, batalla ritual**, ya que me parecía un paso lógico”. Así, este documental de Figueroa propone lo que no pudieron lograr las ficciones de aquellos años, un intento de anular la mediación, de apostar por un registro cuasi antropológico donde se difuminara la imagen y ojo del cineasta.

---

<sup>5</sup> Chiaraq'e, batalla ritual, en Páginas del diario de Satán. Del 20 de marzo de 2012. Consultado el 20 de noviembre de 2017. <http://paginasdeldiariodesatan.blogspot.pe/2012/03/chiaraqe-batalla-ritual.html>

<sup>6</sup> Ayllumedia Perú - Entrevista a Luis Figueroa - Cine Andino. Subida el 16 de enero de 2014. En <https://www.youtube.com/watch?v=KPv2wzekHOI>

Luego de **Chiaraq'e, batalla ritual**, Figueroa hizo **Los Perros hambrientos** (1976) y en 1978 comenzó el rodaje de **Yawar Fiesta**, pero que por problemas económicos no vio la luz del estreno sino hasta abril de 1986. Sobre **Los Perros Hambrientos** y **Yawar Fiesta** me detendré más adelante.

Un año más tarde, el 22 de diciembre de 1977 se estrenó **Kuntur Wachana, donde nacen los cóndores**, dirigida por Federico García. Durante su semana de estreno, la cartelera también ofrecía películas como **Aeropuerto**, **El Conde de Montecristo**, **La Bella Durmiente**, **Rocky** o **La Naranja Mecánica** de Stanley Kubrick. Se estrenó en once de 115 cines en funcionamiento, tanto de Lima y Callao: El Porvenir, Latino, Unión, Tacna, Metro, Independencia, Junín, Callao, Metropolitano, Ópera y Monumental. Y como parte de un fenómeno inusual, registró más de 300 mil espectadores durante todo el tiempo que estuvo en cartelera.

Una semana antes de su estreno, en el suplemento El Dominical apareció una nota informativa para promocionar el lanzamiento. En ella, el redactor Hugo Bravo indicó que **Kuntur Wachana** había logrado algo “jamás realizado en el cine peruano: la búsqueda de un cine auténticamente popular y sobre todo testimonial de un sector mayoritario de la sociedad peruana como lo es el campesinado”<sup>7</sup>. Aquí aparece el tema testimonial como valor original del film, aunque ya en **Runan Caycu** la opción de dar la voz al otro lucía como precursora. Pero es poco probable que el redactor haya visto la película de Izcue, realizada tres años antes, debido a la censura que sufrió por parte del gobierno de Velasco Alvarado.

---

<sup>7</sup> Suplemento El Dominical N.º 50, diario El Comercio, 18 de diciembre de 1977, p.19.



**Kuntur Wachana** fue una película surgida con aprobación de Sinamos, ya que el cineasta era funcionario de dicha entidad y logró obtener la anuencia gubernamental para poner el proyecto en marcha. Dos de sus trabajos anteriores sufrieron el veto del gobierno militar: **Huando, Tierra sin patrones** e **Inkari**, lo que significó replantear a partir del sentido común que se estaba implantando: películas que develaban la realidad andina como tal podrían recibir un veto.

**Kuntur Wachana** fue producida de una manera sui generis, ya que contó con financiamiento y participación de la Cooperativa Huarán, puesto que el film describiría el surgimiento de una lucha campesina organizada, encabezada por Saturnino Huilca, líder y posterior símbolo de diversas facciones de la Izquierda peruana.

Ricardo Bedoya indica que en **Kuntur Wachana** "... el tratamiento cinematográfico se asimila a formas representativas más tradicionales, dejando escaso margen a la espontaneidad, incertidumbres y titubeos de un grupo humano que es filmado mientras recuerda los hechos pasados, pero frescos aún, en su memoria y en la de sus antepasados. (...) García sitúa a sus personajes en dos bandos marcados. Por un lado, los gamonales, presentados a la usual manera dramática y definidos con los rasgos de una sicología sumaria; por el otro, los comuneros, de fisonomía borrosa, conducidos por líderes comunales con atributos de videntes, profetas o mártires"<sup>8</sup>. Bedoya menciona dos problemas usuales en la representación del mundo andino en el cine peruano, y que en

---

<sup>8</sup> Ricardo Bedoya. Páginas del diario de Satán. Transcinema 2016: Kuntur Wachana (Donde nacen los cóndores), 6 de diciembre de 2016.

<http://www.paginasdeldiariodesatan.com/pdds/?p=3491>

**Kuntur Wachana** lucen ejemplares: lo rural como comunidad, donde lo individual tiene poco valor, y la dicotomía gamonal/campesino establecida desde el maniqueísmo.

La crítica visibilizó, además de estos problemas mencionados, un tema de identificación con el mundo narrado o expuesto: los cineastas no eran campesinos y el público, al cual se exhibían los filmes, tampoco. José Carlos Huayhuaca indicó que “el cine campesino adolece, hasta hoy, al menos, de un irreducible elemento de exterioridad determinado por el hecho incontestable de que sus autores no son campesinos ni antropólogos que se hayan mimetizado con ellos, sino profesionales de la ciudad que se interesan en ese mundo motivados por una tendencia estética que tuvo vigencia en su momento...”<sup>9</sup>. El problema de este cine campesino primigenio fue enmarcar sus ficciones en un reduccionismo, en inclinarse por narrar desde la perspectiva del documental o desde el testimonio como recurso literal de la realidad, aunque influidos por el cine soviético, sin tener un marco visual coherente, produciéndose así puestas en escenas tan coloristas como los temas, puntos de vista pintorescos sobre una realidad que denunciaban, no pudiendo así convertir al cine en un vehículo de cambio.

El especialista de cine Balmes Lozano, a diferencia de los demás críticos, ya llama a este cine como indigenista, afirmando sin temor la filiación al movimiento histórico y literario: “la constante del cine indigenista, no es la exterioridad, el exotismo, o la incipiente formalización que tanto disgusta a los críticos. Más bien la constante principal reside en la función instrumental, es

---

<sup>9</sup> Huayhuaca, José Carlos (1981). Para hacer cine, ir al cine. Artículo en la revista Quehacer, Desco.

decir, en servir como vehículo para la denuncia social, la propaganda política o la protesta popular” (Balmes, 1986, p.96). Este valor instrumental quedó avalado por los preceptos de participación del Sinamos, sin embargo, no hubo una retroalimentación por parte del mismo gobierno, responsable en muchos casos de las condiciones de veto que se denunciaban. Sobre este punto, Isaac León Frías argumentó que Federico García es “el comunicador social que hace del medio fílmico un canal para contribuir a la difusión de las imágenes y las luchas de las comunidades andinas postergadas”<sup>10</sup>.

### **3.4 El cine peruano desde el aparato gubernamental**

Una pregunta pertinente en torno a la resurrección de un tipo de discurso pro indígena en su tardía representación en el cine peruano, sería qué es lo que propició el acercamiento de cineastas urbanos o capitalinos hacia la realidad social de los campesinos a mediados de los años setenta. Por un lado, podría pensarse en la motivación a partir de un proceso lento o dificultoso de la transferencia de las propiedades de los latifundistas a las cooperativas, y de cómo los films podrían servir como vehículos de sensibilización para ampliar o mejorar este proceso en un plano de incidencia cultural. Y, por otro lado, asoma una influencia de los preceptos para consolidar la participación ciudadana en el marco del Sistema Nacional de Apoyo a la Movilización Social (Sinamos), creado en junio de 1971 por el gobierno militar, ya que, si bien no implicó la transmisión de la ideología del gobierno a través de los films, sí se trató inconscientemente de involucrar a un grupo de impulsores culturales en esta actividad. Es decir,

---

<sup>10</sup> León Frías, Isaac. Federico García, Diccionario de cineastas en revista La gran ilusión, N.º2, 1994.

confluyeron dos sensibilidades desde el ámbito de lo social y ciudadano, y otra, desde las políticas gubernamentales.

Habría que diferenciar este periodo de impacto político en las políticas culturales y en las iniciativas particulares por hacer un cine sobre el Ande, de expresiones visuales de décadas pasadas, como los cortometrajes realizados por el Cineclub Cusco a mediados de los años cincuenta, que estuvieron marcadas por un interés por la experimentación del lenguaje cinematográfico y por mostrar una imagen sublimada de los habitantes del Ande, antes que tomar una posición crítica de su condición.

Sin embargo, la intención no fue del todo positiva. El Sinamos tenía como objetivo “estimular la capacidad creadora de la población”, como señala el decreto supremo que lo crea, así como “estimular la intervención del pueblo peruano, a través de organizaciones autónomas, en todas las tareas encaminadas a resolver los diversos problemas que afectan a los hombres y mujeres del Perú”. Pese a este impulso en el papel, hubo otro órgano del estado que cernía los contenidos que se propiciaban desde la libertad del Sinamos: la Oficina Central de Información (OCI). Por lo tanto, se dieron las estrategias y condiciones gubernamentales para el impulso de un cine fuera de Lima sin embargo, no se garantizó una libertad en la creación ni en la toma de las posiciones políticas de los films y sus cineastas.

En un blog, el periodista Freddy Molina Casusol recupera las acciones de la OCI, que se volvió la gran limitante para hacer cine en el país, y menciona el caso del cineasta cusqueño Federico García, quien fue funcionario del Sinamos cuando vio vetadas sus producciones por esta entidad misma del gobierno

velasquista, del cual él era parte: “Los cortos de Sinamos eran la consecuencia natural de la mirada que tenía el régimen de facto por el cine. Este debía ser un brazo, una especie de continuación visual al estilo de McLuhan, de las proyecciones proselitistas del gobierno. Y paradójicamente, como quien debe ser seguir haciendo el pago antes de llegar a su meta, Federico García, ve prohibidos sus cortos **Tierra sin patrones** (1971) y **Huando** (1972) por otra oficina del Estado que vela por la buena imagen del régimen, la OCI (Oficina Central de Información). Era que, dentro del régimen, de propiedad social de la época, la amplitud era tal que dentro de ella rivalizaban dos posiciones entre sí, haciendo posible el veto a los cortos de García”.

Esta necesidad de hacer visible la problemática de los campesinos a través del cine, entendido como una herramienta para la transformación social, fue un detonante esencial que se asoció a un sentimiento generacional por el indigenismo histórico y literario del siglo pasado, y que a todas luces resulta en este contexto de los años setenta como extemporáneo, pero que quedó frustrado por la misma burocracia estatal en un gobierno de visos dictatoriales. Así, esta necesidad por hacer visible la inequidad en los Andes y en sus habitantes, tuvo amparo en la posterior ley 19327, que ayudó, pero lamentablemente no definió la posibilidad de un cine andino más compacto.

### **3.5 Leyes para dar inicio a una industria de cine peruano con identidad**

En el contexto de vigencia del decreto ley 19327, Ley de Fomento a la Industria Cinematográfica, dada durante el gobierno velasquista en 1973, se produjeron más de mil cortometrajes y sesenta largos, que fueron realizados en su mayoría para consumo interno, pese a que esta norma tuvo como mayor

motivación exportar e industrializar el cine peruano. Este periodo de producción se extendió hasta 1992, año en que fue derogada, en el primer gobierno de Alberto Fujimori.

Esta ley de fomento exigía la exhibición obligatoria de cortos y largos, que cumplieran determinados requisitos en las salas comerciales, y también la aplicación de una política de incentivos tributarios, que significó un gran impulso al género documental y de los noticieros, y que a la vez sirvió como termómetro tanto de las tendencias narrativas de los cineastas como del interés del mismo Estado para promover este tipo de expresión cultural. Tanto **Los Perros Hambrientos** como **Yawar Fiesta** son hijos de esta ley, aunque fueron semillas de la burocracia y fondos del Sinamos.

En el reglamento de dicha ley se señala que el cine es, además de ser industria, “un medio de expresión de gran importancia para el logro de nuestros objetivos socio-económicos, y capaz de comunicar a una gran audiencia nacional e internacional nuestra realidad y nuestra cultura”. Sin embargo, al ponerse en práctica ley, el común denominador fue una suma productiva (se incrementó notablemente el ejercicio de hacer cine en el Perú), y una orientación temática, pero que a la distancia no logró ideológicamente los cometidos del gobierno. Películas que proponían una mirada crítica a los Andes, se acogieron a la ley, pero no recibieron incentivos económicos, y es más, como lo mencioné anteriormente, sufrieron veto y olvido.

Dada la ley se creó una Comisión de Promoción Cinematográfica (Coproci), entidad que decidía qué tipo de películas se adherían a la exhibición obligatoria, lo que produjo un sentido común del deber ser del cine peruano:

temas turísticos o históricos en su mayoría, visitas a museos, monumentos, ruinas, que mostraran los atributos del Perú, y con un bajo tono si se trataba de cuestionar la realidad nacional en sí.

El cine que toma la condición del campesino bajo la premisa indigenista como tema se desarrolló entre 1976 y 1986, que si bien recibió incentivos legales para su desarrollo por parte del Estado (muchos films se hicieron sin recursos públicos), no siguieron el espíritu político ni estético del momento. Su afrenta aludía a un tema nacional estructural: el “apartheid” con el Ande. Es decir, algunos indicios del contexto de aquella época podrían invitar a pensar que **Los Perros Hambrientos** y **Yawar Fiesta** respondieron a un sentido común impuesto por la militancia, o el espíritu reivindicativo del gobierno de Velasco Alvarado, o que podrían tener elementos del agrado de la Coproci, pero lo que sí se acerca a los sucesos de aquellos años, es que respondieron a una intención creativa de adaptar dos novelas emblemáticas de la literatura nacional y que les servía a los directores como analogías o diagnóstico de una realidad inequitativa.

Esta política para fomento de una industria del cine peruano surgió de modo implícito como oposición a la mayoría de estrenos estadounidenses que lideraban la cartelera, y para “descentralizar” o “descolonizar” los tópicos que gobernaron a las películas peruanas desde los primeros años del siglo pasado, y como respuesta a los imaginarios hollywoodenses. Pero este deseo no fue un lineamiento homogéneo, ya que si bien, según palabras del cineasta Armando Robles Godoy, el pedido de la ley surgió para hacerle guerra a los yanquis. La Coproci se encargó de diseñar una suerte de manual de estilo oculto, pero que marcó más que una manera de hacer cine, un pedido de qué tipo de obras se debía mostrar al espectador: “Se respalda así un cine aseado, conformista y

superficialmente “cultural”, lo que sin duda favorece a la mayor parte de productores que no tienen que lidiar con proyectos más o menos osados o con directores “audaces”. (León Frías, 1978, p.13).

La ley permitió un crecimiento rápido del cortometraje, que era exhibido antes de cualquier film en cartelera, y ante la saturación temática el público llegó a denominar a estos cortos como “películas de huacos”: “El viaje de un equipo de rodaje mínimo por el interior del país podía dar origen a múltiples cortos, planeados in situ, resultado del mero registro de las ruinas encontradas o de las múltiples fiestas regionales con las que el camarógrafo tropezaba” (Bedoya, 1995, p.190). Hubo un incremento de la producción, pero mas no de su calidad.

Los espectadores, ante tanto cortometraje, hicieron eco de su saturación: “El público, en cambio, rechazó el acabado *amateur*, la debilidad de la imagen y sonido, y las propuestas de muchos cortometrajes: pululaban las productoras constituidas con el único propósito de aprovechar los beneficios legales. La Coproci ignoró todos los reclamos” (Bedoya, 2009, p. 166). Así, la Coproci no solo estipuló de modo explícito un modelo de cine peruano, sino que también logró algo que se mantiene hasta la actualidad: la predominancia de los temas más rentables o llamativos por encima de la creatividad del lenguaje cinematográfico. Y más bien en el largometraje, de producción más cara, no se percibió este sentido común “estético” y temático que asumieron los cortos, y más bien sí se percibió más libertad creativa, con sus limitaciones, lejos de los requerimientos de la Coproci.

Tanto con los impulsos del Sinamos como de la ley 19327, no se pudo concretar condiciones para el surgimiento de un cine de otra raigambre que no



sea aquel hecho desde Lima. Más bien se contribuyó al breve empoderamiento de productoras de la capital misma, que encontraron incentivos para la producción, pero no se afianzó un cine que pudiera dar voz al Ande. En ese sentido, a la luz de los años y desde los resultados de los contextos, cualquier acercamiento al cine andino desde una mirada crítica fue fallido.

### **3.6 Las contradicciones políticas del impulso a un cine peruano: el caso de Runan Caycu**

Si el reglamento indicaba que fomentar una industria de cine peruano que revele la cultura y la realidad peruana era una de las finalidades de esta política de incentivos, el caso de **Runan Caycu**, documental de Nora de Izcue, afirma la contradicción del uso del cine como medio durante el gobierno de Velasco Alvarado. En 1973, De Izcue realizó **Runan Caycu** (Soy un hombre) con fondos brindados por el Sinamos y con aval del gobierno. Ya de por sí la propuesta sonaba muy atractiva: una película hablada totalmente en quechua, que usa el testimonio como dispositivo cinematográfico (por primera vez el rostro de un indio mirando a la cámara quedaba registrado), y sobre todo, que elabora un retrato del líder campesino Saturnino Huilca en el marco de su lucha del movimiento campesino cusqueño y de la Ley de la Reforma Agraria. Sin embargo, cuando fue mostrado internamente a los estamentos de censura del Estado, fue vetado, ya que en el documental se mencionan abusos de las Fuerzas Armadas hacia los campesinos.

**Runan Caycu** fue la primera película que escapa al tópico de una visión folclórica y turística del país, a pesar de los elementos novedosos del Ande en **Kukuli**, de 1961, el primer film peruano en quechua. La cineasta reveló en una

entrevista sobre su elección de dejar hablar a los otros: "...me interesaba ser solo el medio a través del cual hablaran otros grupos humanos y otras personas que no tenían acceso a estos medios masivos de comunicación. Esta es la línea que he seguido y va unida con el deseo de descubrir al ser humano y de hacer que los demás también lo descubran", (Carbone, 2007, p. 53). Este rol de mediación que cumple la cineasta a través de la cámara, también reflejó un tipo de visión que simpatizó con la posibilidad de que el gobierno militar transformara años de exclusión e inequidad de los comuneros y campesinos, por ello su relación con el velasquismo no fue solo económica sino ideológica. Pese a estas simpatías, fue víctima de las trabas del mismo gobierno que había dado una ley precisamente para el impulso de un cine diferente.

Este film no fue el único trabajo de aquellos años que tuvo a Saturnino Huilca como "personaje": la boliviana **Jatun Auka, El enemigo Principal** (Jorge Sanjinés, 1973) y la posterior **Kuntur Wachana, Donde nacen los cóndores** (Federico García, 1977), dos docuficciones plasmaron muy de cerca este movimiento social. Pero a diferencia de estas ficciones, el rescate de la oralidad del quechua, en un relato en primera persona, fue uno de los logros de este trabajo de De Izcue, y la valoración del testimonio como articulador de una nueva historia no oficial, además de un hecho reciente: el de las luchas pos reforma agraria. Sin embargo, este proceso tuvo también un cariz violento y que el gobierno optó por enterrar y censurar.

El cineasta Federico García sostuvo que "**Runan Caycu** es una película que se hizo con anterioridad a mi participación en el Sinamos, pero que concluyó cuando yo ya estaba de jefe de cine en esta entidad. Ocurrió que el sector contrario a lo que planteaba la película, se opuso a ella. Nosotros cumplimos con

pedirle a la Oficina Central de Información (OCI) la aprobación para su distribución exigiendo que la película se diera. La OCI la prohibió rotundamente. La hicimos circular, pero de un modo clandestino: circuló en el Cusco y en la sierra, pero nunca pudo salir a exhibición en Lima o en el extranjero”. A pesar de ello, **Runan Caycu** obtuvo la Paloma de Plata, en el Festival de Leipzig, años después de este escándalo.

### 3.7 Definición del cine sobre el mundo rural

El cine, como constructor de subjetividades y de realidades sociales, también ha configurado modos de ver y representar lo rural, desde el afuera (desde cineastas que viven en Lima, sobre todo), para mostrar determinados escenarios, habitantes, fiestas y tradiciones selectos que se vuelven la parte por el todo. La toma de una montaña es igual a todo el Ande, así como un panorámico de un río da cuenta de toda la Amazonía. De esta manera, se han develado paisajes, pero también representaciones dominantes sobre la vida en el campo en diversas películas: si a comienzos del siglo XX el eje del poder lo tenían los latifundistas o hacendados (**Los perros hambrientos**, 1977), a inicios de este siglo, el cine peruano muestra ausencias y otros mecanismos de control: las autoridades electas, los terroristas, el Estado centralista.

Raymond Williams señala que las novelas son comunidades conocidas, ya que se conforman de agrupaciones de sentido asequibles al destinatario. Cuando Ciro Alegría organiza su relato no solo utiliza un lenguaje asequible cuando se quiere evocar al quechua, sino que emplea una metáfora sencilla para construir antípodas feroces sobre la vida de los campesinos bajo el yugo del hacendado: la figura del hombre y perro. Más allá del entorno descrito, la pobreza, las relaciones comunitarias de los personajes, lo que Alegría propone

es una lectura sobre la naturaleza humana y su raigambre instintiva con la tierra a la que pertenece, pero desde una metáfora animal para insertarla en un ámbito de lo comunal como antónimo del individualismo burgués: “¿Raza? No hablemos de ella. Tan mezclada como la del hombre peruano. Esos perros esforzados que son huéspedes de la cordillera andina no se uniforman sino en la pequeña estatura, el abundante pelambre y la voz aguda. Suelen ser plomos, como negros, rojizos, bayos o pintados. (...) Esta especie de perro, a la que se juzga desaparecida, seguramente late aún en el can de hoy, mestizo como su dueño, el hombre. Ancestros prehispánicos y nativos se mezclaban en Wanka y Zambo, tal como en el Simón Robles y toda la gente atravesada de esos lados” (Alegría, 1973, pp.22). Para el escritor, los perros no eran animales de campo o domésticos como cualquiera, sino que representaban al mestizaje, la mezcla que lo relacionan a la vez a sus amos, los habitantes de Cañar. Los perros devenían en la figura de lo mestizo, pero que vive necesariamente en manada, como el hombre en comunidad.

Esta colectividad conocida o cognoscible, a partir de lo doméstico del mundo animal, que emplea Alegría es recogida por Luis Figueroa al adaptar la novela, ya que mantiene este hilo narrativo que va comparando la vida y suerte de los perros con la de los hombres ante los hacendados. Los perros son criados junto a la masa, y son “entrenados” para ser ovejeros y apoyar en las labores con el ganado. Apenas se ve alguna imagen feliz entre los animales y los gamonales. No es necesario, ya que no existe ningún vínculo afectivo que los una. Los perros son como los campesinos en ese sentido, y este espíritu de la novela no se ve recreado con habilidad en la película. Esta comunidad conocida queda establecida de manera empática y bajo algunos elementos del

melodrama fácilmente reconocibles en el espectador/lector. Sin embargo, lo no conocido, lo que se ofrece a descubrir bajo el ojo del narrador omnisciente y de la puesta en escena en el caso de la película, es cómo este imaginario de lo animal se inserta en este tejido de relaciones dicotómicas de campo versus hacienda, de campesinos versus amos, de sierra versus el fantasma de Lima.

Williams señala que “En la ficción de la ciudad, la experiencia y la comunidad serían esencialmente opacas; en la ficción del campo, especialmente transparentes. Como primera concepción, este contraste resulta útil. No caben dudas, por ejemplo, de que la identidad y la comunidad, como marca de percepción y de valoración, se hacen más problemáticas a medida que aumenta la escala y la complejidad de la organización social característica”. (Williams, 2001, pp. 215). Establece así una dicotomía en torno al campo donde la experiencia luce transparente, simple, sencilla, hay una relación cara a cara, directa, mientras lo urbano se va complejizando de acuerdo al modo en que son representados poderes políticos, la división del trabajo, la vida social cosmopolita. Indica que una comunidad se vuelve conocida, no solo al graficar o transmitir su propia realidad -como pretende el cine de denuncia de Figueroa o Fico García, por ejemplo-, sino desde aquello que necesita ser conocido y que cobra vida bajo el ojo de aquel que observa y nombra. Poner en escena la perturbación rural hasta ese momento excluida o borrosa es un deseo cumplido tanto en la novela como en la película, sobre todo si en lo literario se plasmó un cambio en las orientaciones temáticas, argumentales, estilísticas, lingüísticas para narrar las inequidades propias de la condición de ser andino o campesino. Y algo de eso recoge Figueroa, sobre todo porque debe ser la primera vez en el cine peruano que se establece una posibilidad de representación de lo

simbólico sobre la naturaleza del hombre en el Ande libre de recovecos estéticos o artificios telúricos o costumbristas, aunque su puesta en escena refleje irregularidades en la expresión misma del lenguaje cinematográfico, y que asumo como consecuencia de una producción precaria y a un instinto vedado por darle mejor salida a las escenas.

En este proceso de llevar a la pantalla comunidades conocidas sobre los Andes, se describió a inicios de los ochenta como parte de un “cine andino” o un “cine campesino”, para referirse a películas que si bien tenían en común historias de injusticias en comunidades en la sierra, y que fueron realizadas además algunas de ellas dentro de la Ley de Fomento a la Cinematografía, ley 19327, no necesariamente reflejaban una conjunción ideológica, y menos alguna suerte de propuesta estilística cohesionada. Más bien fueron películas hechas por directores que radicaban en capitales de provincias, desvinculados realmente con las comunidades que querían representar, pese a la identificación. En realidad, ambas denominaciones permitieron visibilizar una alternativa ante el cine limeño o urbano. Pero esta categorización por oposición no ayuda a establecer la complejidad de la producción misma del cine en un país como el Perú. Así como la actual categoría de “cine regional” no refleja las características de producción, estilos, tendencias que surgen fuera de Lima. Así, llamar cine campesino o andino no permitió en su momento mostrar la naturaleza exacta de un cine de particularidades, y de motivación realmente política. Sin embargo, pese a varias similitudes temáticas, lo que más une a este tipo de cine político sobre el Ande es su modo de producción: precariedad técnica, bajos costos, participación de la comunidad y dirigentes tanto en los aportes para hacer el film como en la actuación, y con todas las escenas

filmadas en locaciones reales apostando por un estilo a veces documental. Esta comunidad transparente que define Williams aparece así no solo en la representación, en el discurso del film, como algo inherente a la visión y nostalgia del cineasta, sino en el modo en que se hizo, con tintes de lo comunal, de ese cara a cara, aunque realmente fuera solo una simulación. Por ejemplo, **Kuntur Wachana** fue realizada con recursos de una cooperativa agraria, mientras que **Los Perros Hambrientos** o **Laulico** se hizo con la participación de los mismos habitantes de las zonas donde se rodaban, donde primó un asunto de representatividad o de cuota de cine “directo”. Si se tenía que contar una historia sobre el Ande, tenía que ser con la participación de los mismos comuneros y dirigentes. Si se rompía este principio, se disolvía la cuota de lo real.

Por ello, más que hablar de un cine “campesino” o “andino” prefiero usar la categoría de cine sobre el mundo rural, que permita hacer énfasis en la construcción de imaginarios y representaciones, en estas comunidades conocibles, dentro de todo ese territorio, que permita indagar en estas significaciones simbólicas tanto en **Kukuli** como en **Madeinusa**, en **La Boca del Lobo** como en **La Última Noticia**, puesto que remiten a un efecto propiciado por el entorno y territorio y por un proceso largo e inconcluso de colonización y subyugación política y social. Y dejar de lado así un asunto de representatividad o legitimidad a partir de los sujetos en sí, lo que no ha estado claro en los films, sino más bien condicionados por el espacio en que viven los personajes.

### **3.8 Las adaptaciones de las obras de José María Arguedas y Ciro Alegría**

Desde **Jarawi** de César Villanueva (1974) hasta **Todas las sangres** de Michel Gómez (1986), acercamientos al universo arguediano, el mundo andino es mostrado como símil de entornos polarizados entre gamonales o latifundistas y renegados campesinos en una óptica maniquea. Los cineastas, que mostraron alguna empatía con el universo melancólico y mítico de Arguedas en algunas escenas, pero a la cual terminaban renunciando no empataron con una visión más "cinematográfica". La evocación mítica o ese mundo entre real y fantástico de **Los Ríos Profundos** no motivaron alguna adaptación. Y más bien atraieron sus novelas o relatos que podían aportar a un imaginario de lucha social.

Por otro lado, poco se sabe de la afición de José María Arguedas por el cine. Sin embargo, sí es conocida su valoración a los documentales cusqueños **Lucero de Nieve** (1957) o **Carnaval de Kanas** (1956), y su rechazo hacia **Kukuli**. En una carta a los cineastas de la cinta se refiere a una de las secuencias más polémicas dentro de la representación de las relaciones de género: “La escena del río entre Alaku y Kukuli aparece como que el amor de ambos se inicia luego de una violación, que es descrita con caracteres ciertamente brutales, en las que parece que se quiso exaltar el machismo del protagonista y la sensación de espanto de la muchacha. No es humano esta forma de establecer relaciones, que en seguida se exhiben como cargadas de ternura e intimidad y que puede hacer aparecer a la población indígena como que de ese modo se aman”.<sup>11</sup>

Arguedas se sintió irritado por el modo de representar el Pukllay, que en la simpleza del filme deviene en juego o "coqueteo" tras el encuentro, y que dejaba mal parado al amor y el sexo en los Andes. Pidió a los cineastas rehacer

---

<sup>11</sup> Carta a los cineastas, Lima 3 de marzo de 1961.



esa escena, pero la carencia económica lo impidió y la cinta fue estrenada tal y como se había filmado originalmente. La obra más celebre sobre los Andes y sus tradiciones, **Kukuli**, fue cuestionada por Arguedas, una nueva paradoja.

Las adaptaciones de dos obras indigenistas como **Los Perros Hambrientos** y **Yawar Fiesta** se hicieron en el contexto del gobierno militar de Velasco Alvarado, y fueron estrenadas años después. Ambas mantienen algunas motivaciones propias del estilo de Luis Figueroa: el toque testimonial, la participación de los mismos comuneros en roles protagónicos, con una influencia en la puesta en escena del montaje soviético. Y ambas siguen de manera literal los hechos narrados en las novelas, aunque en *Yawar Fiesta*, el cineasta opta por un final distinto.

Por otro lado, **Los Perros Hambrientos** se estrenó el jueves 22 de diciembre de 1976 en el cine Tacna, en Lima. Tuvo semanas de proyección en los cines El Pacífico, Diamante, Country, Porteño, Odeón, Latino y Junín. En su paso por festivales internacionales, obtuvo reconocimiento en Biarritz en 1979, el Premio del Público en el Festival D'Amiens y en el Festival de Tasken.

El film describe los problemas económicos y sociales de una comunidad debido a una sequía terrible, que acentúa las inequidades impuestas por el latifundio. El asunto climático se convierte en causa de la exclusión, que el gamonal extiende. Los perros de la novela aquí no tienen mayor participación: Güeso y Pellejo se adhieren a la comunidad descrita. Según declaraciones de Luis Figueroa, él trabajó en 1965 un primer guion junto a Ciro Alegría, pero no consta cómo fue este proceso.<sup>12</sup>

---

<sup>12</sup> Declaraciones en suplemento Suceso de diario Correo, diciembre de 1976.

Tras su estreno el film generó opiniones diversas. En Caretas, Isaac León Frías señaló que **Los Perros Hambrientos** fue “el primer largo que, sin muletas folkloristas, ni velos mixtificadores, aborda una problemática de raíz nacional. Se trata asimismo del primer largo peruano en el que no encontramos las torpezas, las incongruencias, la ridiculez, por no decir, la estulticia, a la que hemos estado habituados por las películas que aquí se han hecho”<sup>13</sup>.

Tras su estreno, **Los Perros Hambrientos** tuvo una buena recepción por parte de historiadores, antropólogos, o críticos de arte como Carlos Rodríguez Saavedra, quien afirmó con demasiado entusiasmo que se trata de “la mejor película peruana de todos los tiempos”. En otro extremo, Vitas Siliunas de la Academia de Ciencias de la URSS, sostuvo que la película tiene un estilo “que pudiera definirse, quizá, con la expresión del Director teatral soviético Vladimir Nemirovich Dánchenko, “severa naturalidad” (...) Vemos extrema naturalidad, extrema severidad. Figueroa pinta un grado tal de miseria, hambre y sufrimiento en que toda piedad sentimental sería profanación...”. El crítico José Mayorga, del diario de Málaga, indicó que se trataba de “Relato altamente dramático, que está honestamente contado en imágenes, con una cámara que deleita en hacer retrato no solo físico de las situaciones, de las escenas y los personajes que las protagonizan, sino que profundiza (...) con naturalidad adecuada al lugar y al elemento humano”. El crítico de cine mexicano Jorge Ayala Blanco sí fue un detractor. “No hay equilibrio (...) entre la pobreza de los diálogos y las inoportunas

---

<sup>13</sup> Isaac León Frías. Columna de cine. Caretas, diciembre de 1976.

preocupaciones plásticas del film, que remiten, en feo, a la “belleza de la hambruna” de aquel irritante “trueno distante” de Satyajit Ray”<sup>14</sup>.

La siguiente adaptación tuvo suerte similar. **Yawar Fiesta** se estrenó en once salas de Lima y Callao el 24 de abril de 1986. Tuvo su estreno en el cine Tacna, con participación de músicos y danzantes de tijeras. Se pasó en cines de estreno como de barrio: Callao, Diamante, San Antonio, City Hall, Ambassador, Metropolitan, Latino y Plaza. También se estrenó en Cusco, Arequipa y Huancayo. En la misma semana del estreno, estaban en cartelera **Cocoon**, **Los Ghoolies**, **Un lobo adolescente**, **Rocky IV** y **Comando** con Arnold Schwarzenegger. Mientras en el diario La República se informaba del estreno durante toda una semana, ya sea a través de notas breves o de artículos de opinión, en medios como El Comercio o La Crónica, la difusión fue muy escasa.

En el afiche promocional de la película una frase marca expectativas ante el estreno: “Una película que le revelará los orígenes de la violencia en el Perú. La historia no solo remite al crudo proceso de colonización, sino a una crítica puntual hacia la clase política. El cineasta ha señalado que **Yawar Fiesta**, como Arguedas en su novela, “hace una crítica incluso al dogmatismo de la izquierda peruana en la década del treinta”<sup>15</sup>.

Por otro lado, el antropólogo Juan Ossio indicó que **Yawar Fiesta** se aparta “un tanto de la novela de Arguedas, pero fiel a las corridas de toros andinas más tradicionales, Figueroa presenta al Misitu con un cóndor amarrado en su lomo. Esta imagen le sirve para reafirmar a un nivel simbólico el dualismo

---

<sup>14</sup> Jorge Ayala Blanco, crónica del foro de Berlín, en suplemento La Cultura en México, revista Siempre, México, 1978.

<sup>15</sup>Entrevista para Noticiero latinoamericano, Ginebra, 21 de noviembre de 1984.

cultural según esquemas indígenas, pues en aquellas regiones, donde se sigue esta costumbre, se sostiene que el cóndor simboliza a los indígenas, mientras que el toro a los españoles. En otras palabras, en esta imagen volvemos a encontrar la antigua oposición entre un principio Hanan (alto), encarnado por el toro, el cual también es asociado con el Amaru o la serpiente telúrica que sale de una laguna...”. Sobre esta licencia tomada por Luis Figueroa de darle otra connotación a la lucha del cóndor y toro, el antropólogo Rodrigo Montoya indica que el cineasta “presenta muy bien y con imágenes muy hermosas el conflicto entre los falsos civilizadores y los falsos salvajes. Cambia al final de la novela la presencia del cóndor, desvirtuando el conflicto e introduce abruptamente otros elementos simbólicos que poco o nada tenían que ver con el desenlace de la novela”<sup>16</sup>.

Para el crítico Federico de Cárdenas, **Yawar fiesta** es “el último exponente de un indigenismo moribundo y contemplativo, incapaz de captar la fuerza atávica de la violencia andina, incapaz de presentar la riqueza de matices del mestizaje cultural. Avatares tardíos de un indigenismo que se acerca al cine y hace de él un instrumento de denuncia de la postergación del campesino. Pero si Alegría y Arguedas logran obras mayores en el campo literario, no ocurre lo mismo con las cintas de Figueroa, que adolecen de un primitivismo involuntario y de una narración defectuosa”<sup>17</sup>. Por su parte, Ricardo Bedoya indicó que **Yawar Fiesta** es un “Relato de clara vocación indigenista, y por ende, reivindicatoria de la condición del habitante andino. Más allá de la imperfección de su acabado el momento de la corrida ritual logró un auténtico valor

---

<sup>16</sup> Columna de opinión en La República, 25 de abril de 1986.

<sup>17</sup> Federico de Cárdenas. Luis Figueroa. La gran ilusión N° 2, primer semestre de 1994.

documental. La fuerza del testimonio le dio interés a un relato bastante imperfecto, laxo y errático en su formulación dramática”.

Hay también una serie de cortometrajes basados o inspirados en **La Agonía de Rasu-Ñiti**: hablo de **Danzante de Tijeras** (1974) de Jorge Vignati, **La Agonía de Rasu Ñiti** (1985) de Augusto Tamayo y **Danzak** (2008) de Gabriela Yepes. El cortometraje de Vignati también sufrió los despropósitos de la COPROCI al pedir que se rehaga la edición, al considerarla aburrida. Lo que sí es claro, es que el trabajo de Vignati logra plasmar, a través del uso del plano secuencia circular, un estilo de la puesta en escena que podría denominarse como “arguediano”, fusionando movimiento, texturas, colores con los cuerpos en pleno baile, y que ninguna adaptación ha logrado hasta la actualidad.

Este panorama hasta los años setenta permite detectar algunos puntos en común en estos films que han mostrado representaciones del mundo andino:

- a) La necesidad de un puente entre el espectador y el mundo representado. Si en las narrativas indigenistas la presencia de un narrador omnisciente define el modo en que el lector puede acercarse a la obra, en las películas de este periodo descrito, es a través de los personajes que regresan a determinado entorno (**Allpakallpa**), o a través de una mirada descriptiva o explicativa (**Kukuli**), que se establece este nexo.
- b) Hay una preferencia por mostrar el mundo andino desde el dispositivo de la ficción, a partir de historias que busquen crear una empatía más convencional con el espectador. Los documentales como **Runan Caycu** o **Chiaraq’e** proponen la eliminación de esta mediación y por

ende su aspecto etnográfico u observacional se ve como un obstáculo, porque “falsea” o muestra de modo muy crudo al habitante del Ande.

- c) En las ficciones hay una dependencia de algunos códigos literarios plasmados en la figura del narrador omnisciente, que son usados precisamente ante la incapacidad de traducir algunos elementos narrativos al mundo de las imágenes. En **Allpakallpa** aparece por momentos un narrador a los 50 minutos de iniciado el metraje, lo que es síntoma de este uso para justificar algunos baches o ausencias en el rodaje.
- d) El modo de producción precario determina la naturaleza de lo representado. La posibilidad de lo real maravilloso, del toque mítico o fantasioso que forma parte de los imaginarios andinos son sacrificados por una noción del testimonio o del documental que las ficciones intentan reproducir, pero no por una decisión formal sino por una obligación determinada por la falta de recursos. Y por otro lado, se marca la diferencia entre hacer cine de ficción y hacer cine documental, sin embargo las ficciones que no tengan este componente de la realidad (la participación directa de comuneros, la presencia de paisajes naturales, el registro de costumbres y fiestas) no son vistas como reflejo de este mundo andino.
- e) En la mayoría de los trabajos, el pueblo o comunidad es entendida como masa anónima. En la mayoría de los films las masas (es decir, la comunidad que participa voluntariamente en las películas) acompañan a los protagonistas como extras, les celebran las gracias o condenan sus acciones, pero sin líderes ni rostros definidos.

- f) En casi todas las ficciones, las mujeres no parecen tener agencia, solo responden a las acciones de los hombres y requieren de la ayuda de estos para su liberación o defensa.
- g) Todos los filmes han pasado por algún tipo de filtro gubernamental, ya sea antes, durante o después de su producción.
- h) Y el elemento diferencial ante las películas urbanas: el uso diverso del quechua. Si bien **Kukuli** fue la primera ficción en este idioma, el uso posterior ha sido recurrente, tanto en **Runan Caycu** como en **Allpakallpa**. Y es un tema muy vigente: en el 2017 se estrenaron por vía cultural más de seis filmes narrados o hablados íntegramente en quechua o aimara.

En aquellos años fue evidente la insatisfacción sobre cómo en el sentido común se había instalado una idea del Ande que el cine podía subvertir, al mostrar sin filtros una realidad ensalzada. A pesar de diversos recursos de la falsificación, de cineastas urbanos utilizando un referente andino, la recepción de este tipo de filmes fue limitada, creándose una brecha que se mantiene hasta la actualidad. El cine de temática andina aún sigue viéndose como una caja de resonancia sobre algunos tópicos y estereotipos sobre el Ande, como espacio de tránsito y donde los personajes se resisten a vivir.

## **CAPÍTULO IV**

### **EL UNIVERSO ANDINO EN LOS FILMES LOS PERROS HAMBRIENTOS Y YAWAR FIESTA: UN LUGAR PARA NO VIVIR**

En 1957, José María Arguedas escribió un artículo en el diario El Comercio, sobre un deber ser del cine, denominado “Películas de Gesta”. En ese texto, el escritor expone la posibilidad de forjar un tipo de cine en el Perú como un arte que logre recoger “lo que no alcanzamos a describir los literatos mestizos”. Arguedas indica que el cine como arte tiene “el poder de expresión de la plástica”. E hizo este tipo de definición a propósito del visionado de los trabajos de los cineastas del Cine club Cusco:

Desde la primera imagen de la primera película volvimos a sentir frente a la pantalla la misma pasión, entre abrumadora y estimulante, que nos atacaba en las grandes fiestas indígenas, cuando nos hundíamos en la multitud como en el fondo de una corriente avasalladora en la que milenios de historia hablan con lenguaje ardiente (Arguedas, 1957).

Pero más allá de esta fascinación por el registro de las fiestas, Arguedas encontró en el cine el vehículo ideal para demostrar una épica del Ande, la evidencia concreta y real de estos hombres y mujeres en su exacta dimensión. El valor de un cine peruano está en su total fidelidad a la realidad de los Andes, que no lo maquille ni desvirtúe, y que la técnica no aniquile el corazón de las imágenes. Así Arguedas propuso una suerte de “poética” de la imagen del Ande, que requería en la dirección a personas de la misma cultura que se capta:



Películas como las que me atrevo a comentar han de formar la levadura, los elementos primarios, el instrumental informativo, el suelo sobre el cual podrá edificarse una gran cinematografía peruana, la más original y artística del nuevo mundo. Si la máquina no ha matado hasta entonces el corazón humano sobre el cual sería posible edificarla. (Arguedas, 2017).

Así, Arguedas plantea precisamente lo que plasmó Figueroa en sus dos adaptaciones, la primacía de un registro realista y la necesidad de transportar de manera impoluta un imaginario verosímil de los Andes. Se entendió como una fidelidad al dispositivo documental.

En 1984 el poeta y cineasta Pablo Guevara realizó una serie de cortometrajes sobre mitos andinos prehispánicos para el Centro de Teleducación de la Universidad Católica. Los cortos **Waq'on: el señor de la noche**, **Cuniraya** e **Historias del Ichic Olljo**, a diferencia de otros trabajos anteriores en el cine peruano, que exploran el mundo andino a partir de sus tradiciones y religiosidad desde un realismo cuasi documental, muestran de modo inédito esa conjunción entre magia y realidad, desde un imaginario real maravilloso, dentro de lo que Tomás Escajadillo propuso como característica propia del neoindigenismo literario. Guevara supo traducir el sentido de la oralidad de los relatos, en su ludismo y dentro de una cosmovisión rica en juegos de significados, escapando a la solemnidad con la que se suele ver y representar al mundo andino. No afirmo que los cortometrajes de Pablo Guevara tengan una relación directa con los imaginarios andinos de las películas estudiadas, es más se trata de cortos con temáticas y propuestas distintas, sino que el dispositivo empleado por el cineasta apelan a una invención que traduce la naturaleza y de los mitos en un estricto sentido cinematográfico y logran una transposición ideológica no contradictoria.

En **Historias del Ichic Olljo** (que se puede traducir como “macho que monta”), de diez minutos de duración, el mito es puesto en un marco contemporáneo, de total fusión con la urbe (a partir de la migración y de las fronteras culturales diluidas), es decir plasma cómo estos mitos se han ido asimilando y universalizando. Guevara recupera y dramatiza el mito andino, usual de la región Áncash, sobre una criatura, de apariencia de duende, acusado de llevarse a mujeres jóvenes y a niños. En los primeros minutos un testigo, un adolescente, va describiendo cómo conoció al duende, un día en que perseguía a su hermano mayor por la chacra. Guevara muestra este relato con artilugios propios del docudrama: mientras el testigo va narrando el encuentro, un par de niños van escenificando la materialidad del mito. En otra secuencia, un campesino narra que una madrugada capturó al duende agarrándolo de una pata y que lo amarró a una cuerda mágica hecha de tripa de cerda y cordón umbilical.

Guevara muestra a Ichic Olljo (encarnado por el actor Fernando del Águila) como un ente de largos cabellos pelirrojos y espíritu vanidoso, y resulta hilarante la escena donde lo vemos mirarse al espejo, y que a la vez mira al espectador, rompiendo la cuarta pared. Luego de que el cineasta nos introduce en el mundo mítico del duende, con escenas logradas como aquella ralentizada de una adolescente que se despierta sonriendo entre gallos y gallinas en medio de la madrugada o el paseo lisérgico de Ichic Olljo entre flores multicolores por un sendero mientras parejas se besan, Guevara va a dar una vuelta de tuerca desconcertante: el mito va a las ciudades, usa terno, baila música de pachanga y enamora a hermosas mujeres. El mito se actualiza, cambia de tiempo y espacio, pero cumple los mismos fines: su irrupción en lo real.

Guevara logra una poética del lenguaje cinematográfico, que podría insertarse en la tradición del ensayo fílmico, la parodia, el pastiche o incluso de la comedia sarcástica, sin embargo, lo que me interesa destacar es que propone una estética particular que encaja con la conceptualización de los mitos. Encuentra el modo idóneo para el tipo de representación que desea mostrar, lejos de cualquier realismo o documento verista. Para Guevara la materialización de los mitos tiene que ver con su impronta en la realidad, en su efecto mágico y para ello, algún tipo de representación realista queda fuera de lugar. En cambio, tanto en **Yawar Fiesta** como **Los Perros Hambrientos**, esta experimentación que permitiría mayor fidelidad con el espíritu de ambas novelas, en su lado mítico o simbólico, queda reprimida.

Por otro lado, menciono nuevamente aquí al cortometraje **Danzante de Tijeras** (1972) de Jorge Vignati, un registro documental y de seguimiento en un plano secuencia de un grupo de bailarines en la provincia de Puquío, en Lucanas, zona arguediana por excelencia, y estrenado cinco años después. En este documental, Vignati, fotógrafo de profesión, filma en película de 16 mm, con un único rollo que pareciera haber aparecido por obra de gracia: “Le comenté a Manuel Chambi que me gustaría filmar un cortometraje sobre los danzantes, él me dijo que, si yo estaba loco, porque no teníamos mucho material fílmico. Le dije que con un solo rollo de 16 mm podíamos hacer el documental. Igual Manuel pensó que esto seguía siendo una locura mía. Fue entonces que decidí realizar, en “un plano secuencia” un documental de diez minutos, sobre los danzantes y sus músicos, con la cámara siempre en constante movimiento y con mucho cuidado por lo irregular del terreno. Si hubiera tenido un traspie o el foco no era preciso, allí quedaba la locura” (Rojas,

2012). Esta anécdota me permite graficar una apuesta por el cine directo, pero definitivamente asociada a una carencia económica. El cine directo como estilo o método, que alejado de la planificación y demandas de trabajar en un estudio o locaciones más convencionales, es visto como herramienta viable para hacer de la carencia y precariedad una oportunidad. En este sentido, el cine peruano ha estado marcado por la pobreza de recursos, que han ido definiendo las formas y estéticas (y que considero también fundamental en el modo de hacer cine de Pablo Guevara, por ejemplo).

Es lugar común que en las escuelas de cine se enseñe hacer cine a través de diversos procedimientos que se deben cumplir paso a paso: pensar en un tema, elaborar el guion, trabajar la puesta en escena y al final, brindarle una “forma” a aquello que se piensa filmar o registrar. Vestir la trama. En cambio, este modo convencional de hacer cine en el Perú nunca ha sido funcional, donde las formas (territorio de lucha de las vanguardias y el cine de avanzada, de la experimentación y la libertad creativa más arriesgada) han estado supeditadas no a una planificación temática o de cómo se podrían plasmar los argumentos una vez que se los tenga claros y listos para ejecutar. Más bien es la carencia o la precariedad en los modos de producción de hacer cine los que han determinado de modo drástico este acercamiento “directo” al cine andino, por considerarlo barato y porque así también se mataba dos pájaros de un tiro: aunque se planteaba otro problema, la pobreza presupuestal también lidiando con la pobreza expresiva inevitable.

Así, **Danzante de Tijeras** de Vignati se vuelve un hito, en esta fusión notable de modo de producción y capacidad expresiva. Sin embargo, al inicio del corto aparece a modo de epígrafe un fragmento de un texto de la periodista

Alfonsina Barrionuevo, que sirve como voz introductoria o descriptiva de lo que vamos a ver en los siguientes minutos: “El Danzaq, o bailarín de tijeras, de Ayacucho, Huancavelica o Apurímac, es el único danzante de América en cuyo cuerpo se introduce, según la leyenda, un espíritu mágico que es el Wamani, dios de los cerros, del agua o del aire. (...) Sus orígenes se remontan a la etapa precolombina, en que ciertos hombres privilegiados, eran escogidos por los dioses para representarlos”. De esta manera, Vignati recurre, a la fuerza (ya que fue un pedido expreso de la COPROCI agregar este recurso), a la inclusión de un texto, que emula la práctica empleada por los cineastas del cineclub Cusco, como pasa en **Kukuli**: la de apelar a una presentación para acercarse a este espectador que recién se informa o conoce este universo nuevo. El mundo andino siempre tiene que ser presentado.

Pese a este recurso impuesto de presentación, que evita ver a la danza como una expresión del cuerpo en sí, y que prefiere relacionarla a su condición de resistencia ante el avasallamiento colonial a partir del epígrafe (lo que también resulta de interés a pesar de todo), el uso del plano secuencia (unidad de tiempo y espacio sin un solo corte de edición) permite un devenir estable del tiempo y un modo de captar el sentido circular o de eternidad, que podría ser inherente al carácter ritual y sagrado de esta danza. Si bien hay una intención por darle una cuota de historia y de realidad a los personajes de los danzantes, el plano secuencia otorga un sentido mítico a esta representación. Es más, en este uso del travelling circular, Vignati permite que el espectador indague en el contexto, a través de una cámara que se va acercando poco a poco a los bailarines pero que también deja observar a los lugareños que rodean a los músicos y danzantes. Un recurso del cine directo en una genuina expresión. Y

además agrego, ¿es el cine directo la opción estilística más idónea para plasmar cosmovisiones andinas en un intento por captar su autenticidad y literalidad?

Ahora vuelvo a la utilización del cine directo en contextos de precariedad. Y menciono represión, porque se percibe como una contención que hubiera podido quedar liberada si es que los presupuestos de **Los Perros Hambrientos** o **Yawar Fiesta** hubieran sido más amplios, está modelada tanto por el contexto como por el precario nivel de producción. Jean-Louis Comolli en su ensayo “El rodeo por el directo I”, sostiene que existe una tendencia del cine moderno (en el contexto de finales de los años 70) en los que las películas de ficción “recurren de manera cada vez más manifiesta a las técnicas y modos del cine directo” (Comolli, 2016, p. 47). Y aquí entendemos al cine directo según palabras de Francois Niney como “a ojos de ese nuevo cine *impromptu*, el acontecimiento no es lo sensacional, sino la vida común y corriente; no lo teatral, sino lo espontáneo; no la historia pasada en un guion, sino aquello que se presenta (y se presentifica) delante de la cámara (...) De ahí la necesidad, para encontrar el terreno abonado de la experiencia cotidiana, de salir de los estudios cinematográficos con cámara ambulante, de experimentar con una cámara participante u observante que aborde los lugares comunes de los sujetos hablantes, de encontrar de nuevo actores-protagonistas que puedan entrar y salir de la película sin afectación, con un antes y un después” (Niney, 2009, p. 205). ¿Cuánto hay en **Los Perros Hambrientos** y en **Yawar Fiesta** de este cine directo? ¿Y qué finalidad cumplió el uso de este método de filmación en la representación de este mundo andino?

En ambos films este acercamiento documental o de testimonio está íntimamente relacionado al modo de producción precario en que se realizaron. Si hubieran tenido la oportunidad de trabajar bajo otro sistema con más recursos, se hubiera depurado el estilo y recurrido menos a un uso del cine directo o del testimonio a cambio de una factura menos amateur y primaria. Es decir, se usa el cine directo no como una apuesta expresiva (que pudo ser capital en movimientos documentalistas o de experimentación como el Cinema Novo o el llamado Tercer Cine o el Cine Imperfecto de los años sesenta y setenta) sino como la única alternativa desde la precariedad y la falta de recursos.

Comolli indica que “Privado por el sistema de toda tentación de “aburguesamiento”, el directo se desarrolla en cierto modo salvajemente: es la parte en la que el cine se inventa a medida que se hace: los cineastas se vuelven camarógrafos, y los camarógrafos, cineastas; el bricolaje técnico-estético suple las lagunas de la industria y la falta de tradiciones; como en ninguna otra parte se investigan las relaciones imagen/sonido, documento/ficción, palabra/montaje; se abandona a los actores profesionales y comienza así una de las aventuras capitales del cine moderno...” (Comolli, 2016, 56). Bajo esta mirada, **Danzantes de Tijera** es obra del azar, en la medida que la idea original era que Martin Chambi dirigiera una adaptación del cuento de Arguedas, pero en el camino el camarógrafo Vignati se transformó en el cineasta, pero no por una intención planificada sino por un impulso creativo. Y es precisamente este doble azar, en su modo de producción y en su puesta en escena de travelling circular, que se aleja de una idealización de lo andino, a partir de este registro en “tiempo real”

que hace de la experiencia cinematográfica en su totalidad devenga en una marca arguediana.

¿Ha existido en el cine peruano, más allá de las adaptaciones o temas un cine de estética arguediana? En todo caso, ¿cómo se definiría esta estética cinematográfica? En un texto para el blog Cinencuentro, Alfredo Quintanilla califica a **La Teta Asustada** de Claudia Llosa como una película “arguediana”, debido a la presencia de tres tópicos del universo literario y antropológico del escritor: el tema del extranjero en su propia tierra, la evaluación del resultado cultural de la migración campesina a las ciudades, y que la música aparece como un elemento consolador. Es decir, determina si un film es arguediano o no a partir de detectar algunos motivos temáticos extraídos de las obras y estudios del escritor. Sin embargo, lo que se podría determinar como “arguediano” también tendría que ver cómo el cineasta logra traducir estos motivos más allá de un asunto temático. Como señalé líneas arriba, el travelling usado en **Danzante de tijeras** da cuenta de una sensibilidad especial para abordar el toque “arguediano”, sobre todo si pensamos que la idea original en el proceso de producción de este trabajo era hacer una versión de **La agonía de Rasu Ñiti**, que sí hizo más tarde Augusto Tamayo, en 1985, respetando la propuesta narrativa al máximo. Vignati optó por apostar por el dispositivo del cine directo, pero para alejarse de los estereotipos del indio exotizado, sublimado, para dejarlo desnudo en su expresión, en medio de la celebración de este rito.

Por otro lado, ¿fue acaso el cine directo una expresión propia de la producción precaria del cine de referente andino? Cuando Cornejo Polar



identifica tres sistemas literarios en el Perú a partir del uso de la lengua, que predice un orden desde la hegemonía de algunos grupos sociales: el uso culto o ilustrado del español, el uso popular y el uso de las lenguas indígenas, también los articula al sistema de producción que se desagrega en productores, consumidores y mecanismos de distribución y circulación (Cornejo Polar, 1989: 17). Para el caso del cine, el sistema hegemónico de producción, al menos el predominante desde Lima, es aquel que replica el modo de producción del cine industrial, de Hollywood, por un lado, y de Argentina o México por otro, pero ante la falta de estudios y determinada formalización, se apeló a un híbrido, que explotaba en su mayoría las locaciones urbanas y escenarios naturales, sin dejar de lado la preferencia por actores y actrices profesionales, así como un uso constante del guion.

A finales de los años setenta e inicios de los ochenta, el cine urbano y realizado por cineastas afincados en Lima fue el que tuvo mayor impacto e identificación con el público nacional en los estrenos y números de taquillas, a partir de los trabajos de los jóvenes Francisco Lombardi, Augusto Tamayo o Felipe Degregori. Y más bien el cine de referente andino siempre tuvo que lidiar con los canales de distribución. Es más, sin el apoyo gubernamental muchos de esos films no se hubieran realizado ni mucho menos estrenado. Tanto **Yawar Fiesta** como **Los Perros Hambrientos** tuvieron estreno en salas de barrios populares, el centro de Lima y algunos en cines de zonas más residenciales, y siempre tenían que tener la anuencia o validación con figuras políticas para que puedan llamar la atención.

#### 4.1 Los Andes como locación inmutable

En la mayoría de films peruanos mencionados en esta investigación los Andes han aparecido como una simple locación. Sin embargo, hay contadas películas donde la sierra escapa de ser un espacio de tránsito, un decorado, una atracción turística, o una zona de la cual es urgente huir. En el puñado de películas realizado entre 1977 y 1982 se puede detectar un uso distinto del territorio, vinculado a una necesidad por confrontar una problemática social persistente pos reforma agraria. Tanto en **Los Perros Hambrientos** (1976), **Yawar Fiesta** (1979) de Luis Figueroa o **Laulico** (1979) y **Kuntur Wachana** de Federico García, los Andes configuran o determinan la naturaleza humana, y se convierten en un elemento que condiciona el designio o la suerte de modo tan marcado como lo fue el sertão para el Cinema Novo brasileño.

A diferencia de **Kukuli** (1960) de Luis Figueroa, donde por primera vez en el cine peruano se plasma un imaginario ficcional sobre lo indio y andino desde los mitos y las festividades, para ir construyendo una propuesta de lo nacional a pesar de su telurismo, en **Los Perros Hambrientos**, el campo aparece como una entidad que asfixia tanto como la mezquindad de los hacendados. El argumento gira en torno al conflicto entre campesinos y gamonales en tiempos de sequía, a mediados de los años treinta del siglo pasado, y cuya problemática es representada por el sino de una manada de perros de la comunidad rural, que sufre simbólicamente los mismos avatares humanos ante la opresión.

La intención de llevar a la pantalla grande una película de ascendencia indigenista y que está ambientada en periodos anteriores a la reforma agraria,

se debió al compromiso ético y político de denunciar una realidad que no había cambiado nada pese a las acciones del gobierno de Juan Velasco Alvarado. Una motivación por visibilizar un estado que seguía manteniendo a los campesinos en la misma pobreza.

En este cine de referente andino, donde prima una mirada exógena sobre el mundo rural, surgen motivos, paradigmas y paradojas bajo la influencia o sublimación inevitable del indigenismo literario o artístico, pero también de los movimientos de izquierda, obreros y sindicalistas de los años setenta. Y aquí menciono a Henry Favre, ya que la construcción de estos imaginarios del mundo rural encuentra asidero en estereotipos que se han vuelto lugares comunes a partir de los rezagos del movimiento indigenista de años anteriores, pese a que en la época en que Figueroa hizo su película ya había perdido vigencia: “la fuerza del indigenismo no reside en la persistencia más o menos considerable de valores culturales indígenas en las sociedades latinoamericanas. Depende de la significación simbólica que esos valores puedan adquirir dentro de ellas” (Favre, 2007, p. 13). Así, esta significación simbólica sobre el Ande, reflejada en algunos pasajes tanto de la segunda novela de Ciro Alegría (publicada en Chile en 1939) como de la película de Luis Figueroa, permite establecer correspondencias de estructuras de sentimientos distintas, dos generaciones y sensibilidades disímiles en torno al Ande y sus habitantes, y dos lecturas, una narrativa y otra visual, que también permite detectar ausencias dentro de este imaginario.

Uno de los lugares comunes de este universo simbólico del mundo rural aparece en **Los Perros Hambrientos** como la dicotomía campesino pobre/hacendado rico, y que se vuelve raíz de otras analogías similares: indios

rebeldes frente a gamonales criollos que viven tranquilos, pasado ancestral frente a la herencia colonial vista como avance o reflejo de lo moderno (quizás más explícita en la novela) y la comparación campesinos/perros ovejeros. Pero también asoma otro tipo de analogía: la masa frente al yugo del patrón, furibunda, hambrienta, oprimida que toma la justicia con sus propias manos, y anónima a la vez, a pesar que haya personajes líderes, puesto que lo que prima es la idea de comunidad, el grupo y sus prioridades.

Estos “sin nombre” que viven en comunidad, según Georges Didi-Huberman, lucen expuestos, visibles, como no había sucedido antes en el cine peruano. Los personajes del Ande aparecen lejos de ser simples figurantes (a diferencia de los danzantes de **Kukuli**, los habitantes retratados en sus celebraciones como en los cortometrajes de la llamada Escuela del Cusco, o como los lugareños en pleno festejo del Tiempo Santo en la posterior **Madeinusa** de Claudia Llosa) y más bien asumen un rol más activo: “los pueblos son hoy más visibles unos para otros de lo que nunca lo fueron. ¿No son ellos el objeto de todos los documentales, todos los turismos, todos los mercados comerciales, todas las telerrealidades posibles e imaginables? También nos gustaría poder significar con esta frase que los pueblos están hoy, gracias a la ‘victoria de las democracias’, mejor ‘representados’ que antes. Y sin embargo, se trata de exactamente lo contrario, ni más ni menos: los pueblos están expuestos por el hecho de estar amenazados, justamente en su representación-política, estética- e incluso, como sucede con demasiada frecuencia, en su existencia misma. Los pueblos están siempre expuestos a desaparecer”. (Didi-Huberman, 2014, p. 11). Es decir, pese a esta visibilidad, a esta irrupción tanto desde la literatura como en el cine, esta exposición de los

pueblos, abstrayéndolos de la simple masa, intenta cobrar otra dimensión, pero al final de cuentas no escapa al lugar común de ser un pueblo invisible, medido desde la perspectiva de su condición frente al gamonal y su ser colonizado. Si bien hay una intención de replantear la mirada sobre lo colectivo, esta resulta fallida. Si en la película de Luis Figueroa, como en la novela de Alegría, los campesinos y sirvientes tienen por lo menos una posición protagónica o activa dentro de la narración, extrayéndolos así de la simple masa (que pasa por momentos en **Kuntur Wachana**, por ejemplo), no pueden escapar del todo de esa carga simbólica que arrastra como penitencia el mundo andino como ámbito de lo premoderno, arcaico o retrógrado. Quizás en **Todas las Sangres**, la novela de José María Arguedas que también fue llevada tardíamente al cine por el francés Michel Gómez en 1987, los personajes abren una posibilidad para entender el contexto de los Andes con menos pesimismo, ya que se abre paso el espíritu de transformación desde lo mestizo y desde la revolución social teniendo como telón de fondo unas montañas que dan vida a nuevas formas económicas, que los libera y restablece.

#### **4.2 Los Perros Hambrientos: sin necesidad de aludir al mundo mítico**

En el mundo de **Los Perros Hambrientos**, que replica literalmente muchos pasajes de la novela homónima de Ciro Alegría, no hay necesidad de acudir al mito, a los Apus, a los maestros de saberes ancestrales, porque hay una simpleza narrativa y estética en la representación vertical entre el patrón y los campesinos. Una verticalidad que ordena el mundo y sin cuestionamientos.

Si los gamonales pretenden conservar sus tierras y su poder sobre los indios como sirvientes, el clima, con su sequía e infertilidad, va creando las

condiciones para que este sistema servil se mantenga. No hay escape en el mundo que crea Figueroa. Sin embargo, a diferencia de otros films peruanos ambientados en los Andes (que se vuelven en entornos para no vivir, como pasa en **Madeinusa** (2006) de Claudia Llosa, **La Prueba** (2006) de Judith Véliz, en el episodio andino de **Climas** (2014) de Enrica Pérez o en **La Última Noticia** (2015) de Alejandro Legaspi), aquí los campesinos y sus familias quedan sometidos a la autoridad del clima, porque no existe manera de romper ese vínculo natural que los enclaustra y empobrece. No pueden escapar como el personaje de Magaly Solier en **Madeinusa**, ni elegir en medio del horror senderista como pasa con los personajes del film de Legaspi. Y tampoco dentro de lo propuesto en la película de Figueroa asoma una conciencia sobre ese mal que cae sobre ellos.

Por ejemplo, en **Kukuli** es claro el uso del espacio de la montaña desde su verticalidad, sumando así a un imaginario de las alturas: las escenas iniciales muestran a la protagonista descendiendo la puna, pero también acariciando una alpaca como una plena descripción del arriba y abajo como patrón espacial. Mientras que, en **Los Perros Hambrientos**, la ubicación es horizontal, puesto que no hay viaje o cambio de lugar de por medio. Los personajes ubican un lugar predeterminado, y vivirlo es parte del sino que los gobierna.

En el ensayo Cine y geografía, de Agustín Gámir Orueta y Carlos Manuel Valdés, se indica que "...a pesar de la intensidad con la que son retratados determinados lugares, incluidos los recientemente incorporados a este imaginario colectivo, no está de más recordar que el conjunto de las filmaciones de mayor impacto difunde una imagen incompleta de un globo terrestre en el que sobresalen algunos territorios que centran la atención de las cámaras frente

a otros que quedan como grandes vacíos. Se trata de lo que podríamos calificar como “lugares olvidados” por el cine. Son paisajes, ciudades y territorios que no han sido seleccionados y cuya imagen es desconocida por el espectador, incluso en los casos en los que está físicamente próximo a él”. Es inevitable denominar como “lugares olvidados” a los Andes hasta determinado periodo en el cine peruano, sobre todo porque sí hubo cortometrajes y noticiarios que apuntaron a mostrar sobre todo a los limeños este espacio, pero con un afán informativo, ilustrativo, ya ni siquiera turístico. Y es sino hasta los trabajos de la Escuela del Cusco, que los Andes aparecieron bajo una predominancia geopolítica, como entorno de poder alternativo a la capital, y esto se refleja en los films de Figueroa o García, como espacio de lucha de poderes, con desventajas e injusticias.

Por otro lado, más que ubicar el paradigma sobre el mundo rural en un entorno de discusión política o geopolítica en el marco del Indigenismo en las primeras décadas del siglo XX, es idóneo aplicar lo que Mirko Lauer denominó como Indigenismo 2: el indigenismo cultural-creativo (literario, plástico, arquitectónico o musical) que se desarrolló entre 1919 y mediados de los años cuarenta. Tampoco quisiera dilatar mi análisis en aquello que contribuyó el indigenismo político o el regionalismo literario a la construcción de una idea de lo nacional a partir de la ruralidad, menos aún si en el cine peruano no hubo casos específicos (quizás **Kukuli** de Luis Figueroa sea el ejemplo más inmediato para hablar de telurismo o costumbrismo inspirado en las narrativas sobre el indio), pero sí creo que el Indigenismo 2 resulta más exacto para señalar el tema de la significación socio-cultural que aparecieron como referentes de verosimilitud en este tipo de films (Lauer, 1997).

En **Andes Imaginarios**, Lauer sostiene que el Indigenismo 2 fue la construcción ideológica de una cultura criolla que deseaba expandir su radio de acción hacia esa zona inexplorada y difícil de controlar por el Estado que es lo autóctono en la cultura. Los artistas, escritores, músicos, representantes del indigenismo cultural-creativo peruano se centraron en “una fantasía de capas medias urbanizadas en ascenso hacia una modernidad conflictiva”, y finalmente inviable. Recuperar su idea de lo autóctono a un lenguaje en términos occidentales era “un acto restaurador, ético y nacionalista”. Por eso, me parece que la manera en que se realizó, por ejemplo, **Kukuli** tuvo mucho que ver con los rezagos del modo en que los artistas y literatos del Indigenismo 2 contemplaban el universo andino: cineastas que no eran campesinos ni indígenas sino pertenecientes a la clase media cusqueña, una visión telúrica del Ande, recreación de un entorno aparente libre de problemáticas agrarias, sin oprimidos ni racismo, y una apuesta clara por la representación de lo mítico (Juan el Oso claramente). Sin embargo, esta exotización y apuesta por lo mítico, al final de cuentas, queda fuera de las dos **Los Perros Hambrientos**, que muestra un viraje conceptual opuesto en torno a lo indio y su dramática situación precarizada y oprimida desde un tipo de realismo y halo de intención testimonial.

El film **Los Perros Hambrientos** comienza con unos paneos que van siguiendo a Simón, quien trae unos cachorros a Antuca, cuya primera acción es llevar a los perritos a que sean amamantados por una oveja y crear así una cercanía que se verá fortalecida para el trabajo en el campo. Luego, el cineasta va describiendo el interior de la hacienda del patrón, donde se celebran cenas en ambiente tranquilo. Sin embargo, al contar con participación de actores no profesionales, sino de los mismos habitantes del lugar, existe un aspecto



declamativo en los diálogos que evita cualquier ambición de realismo o de incorporación de lo testimonial. Los personajes dicen las frases como si estas hubieran sido memorizadas, y la naturalidad con que las frases eran leídas en la novela, se pierde completamente en la adaptación por esta falla en la dirección de los actores.

Figueroa elige un estilo de puesta en escena que traduce la sequedad de la puna, a través de escenas de planos diversos y secuencias breves, a ritmo de quenas o zampoñas, donde casi no hay espacio para la contemplación, la indagación etnográfica o la descripción costumbrista. En esta premura narrativa, que evita recovecos simbólicos basados en ritos o mitos, Figueroa apuesta en este sentido por seguir de modo fiel el espíritu de la novela: optar por la verosimilitud del realismo, pese a los problemas en la puesta en escena que menciono.

El crítico Balmes Lozano señaló que “La constante del cine indigenista, no es la exterioridad, el exotismo, o la incipiente formalización que tanto disgusta a los críticos. Más bien la constante principal reside en la función instrumental, es decir, en servir como vehículo para la denuncia social, la propaganda política o la protesta popular (Lozano, 1984, pp.186). Y esta finalidad está latente en *Los Perros Hambrientos*, pero con una finalidad distinta a la planteada en el cine de Federico García, ya que hay una intención humanista en la novela de Alegría que Figueroa mantiene, antes que convertir a su film en un instrumento de propaganda o protesta, ya que el mensaje sobre la reivindicación de lo andino queda soterrado.

En una entrevista hecha en 2003 por Renée Le Saint y Jean- Louis Descroix, el cineasta sostuvo que “Hay dos escenas que podemos poner en relación, en un momento sale una procesión a dar toda una vuelta para pedir la lluvia, y casi después se ve a una viejita, en su casa y que parece que está combatiendo con los demonios... Sí, efectivamente son pequeños elementos que están mostrando la supervivencia de creencias. La viejita está ahuyentando a los malos espíritus que han traído la sequía, y la gente de la comunidad va de procesión a hacer rogativas para que la Virgen, la madre, les ofrezca la lluvia”. Sin embargo, en lo que se ve en el film, esta comparación que menciona Figueroa no queda clara. Hay varias escenas en **Los Perros Hambrientos** que remiten a destacar este lado de creencias y de fe, para demostrar el sincretismo religioso, sin embargo, la puesta en escena no permite el reconocimiento claro de esta intención.

#### 4.3 El hombre y el perro: vida, pasión y muerte bajo la lluvia

En un pasaje de la novela **Los Perros Hambrientos**, el narrador reflexiona: “El animal ama a quien le da de comer. Y, sin duda, pasa lo mismo con ese animal superior que es el hombre, aunque este acepte la ración en forma de equivalencias menos ostensibles. De allí el antiguo gusto por los amos. Y seguramente el sentimiento de la querencia no es otra cosa que el recuerdo físico, la adhesión primaria a la tierra, el agua, el aire, y todas las cosas que hicieron para vivir” (Alegría, 1973, pp. 135). Pareciera que antes que prime un imaginario de lo telúrico que sí tiene **Kukuli** o sobre las festividades tal como aparecen en **Yawar Fiesta** o **Kuntur Wachana**, en **Los Perros Hambrientos** sí existe esta fidelidad a la novela en cuanto analogía animal casi literal, lo que evita la inclusión de lo costumbrista a cambio de una mirada más “naturalista”.

No hay necesidad de lo ritual para definir la identidad de este grupo de campesinos en opresión.

Hay una escena donde apenas se ve el goce de los campesinos bebiendo y cantando, sin augurar la situación de crisis que se asoma, sin embargo, la catarsis que permite el alcohol y la conversación apenas dilucida esta insatisfacción por la condición de sumisión ante el hacendado: los bandoleros hablan de venganza, pero no reflexionan sobre la misma condición de opresión que los ha llevado al robo. Luego este tipo de celebraciones austeras, libres de parafernalias o reminiscencias a danzas coloridas y mascaradas, y que no aparecen en la novela, son comparadas con cenas, misas católicas o reuniones de los hacendados, donde prima un entorno de lo masculino, espacio de hombres letrados, con dinero o ejerciendo algún cargo público, que deciden, ordenan y dirigen. La parábola animal casi no necesita del costumbrismo, sino que más bien aprovecha estas breves reuniones para afirmar una idea de separación de clases.

En la novela de Ciro Alegría, el punto de vista que prima es el de los perros y que permite realizar la analogía con los personajes de Cañar. Estos animales, Güeso, Zambo, Wanka y Pellejo, protagonistas reales en esta historia, van dibujando en sus afrentas los efectos de una sequía asesina, donde la supervivencia del hombre en tiempo de crisis solo es comparable con la lucha instintiva por vivir.

Bajo una perspectiva narrativa similar a la que emplea Jack London en **El Llamado de la Selva**, Alegría va describiendo capítulo a capítulo el devenir de estos animales, tomando quizás el relato de la vida, pasión y muerte de

Cristo como analogía sobre la naturaleza del mal y la impasividad del hombre ante la adversidad a modo de sacrificio. Se muestra una existencia que depende de la voluntad del hombre, ya sea este comunero, arriero, bandolero o hacendado. Pareciera que hubiera una búsqueda por humanizar este estado de los perros bajo el albedrío de los campesinos, a la manera de los horrores a los que es sometido Baltazar en la célebre película de Robert Bresson, sin embargo, la dispersión en la adaptación, y la falta de un norte estilístico en la puesta en escena convierten esta posibilidad lejana.

La suerte que corren los perros (hambruna, violencia, muerte) es similar a la que viven los campesinos. Si los perros no pueden librarse de la voluntad y el poder de los hombres que los rodean, los campesinos viven esa misma esclavitud por parte de los gamonales, quienes los dominan y disminuyen.

En parte de la entrevista que recuperé líneas arriba, Figueroa responde sobre los dos momentos en que los campesinos y el hacendado se enfrentan y que los entrevistadores consideran como representativos de las relaciones que existen entre el patrón y los campesinos. Figueroa revela que estos problemas que él recrea ambientándolos en los años treinta del siglo pasado, previos a la reforma agraria, aún persisten. “Para mí, realmente, **Los Perros Hambrientos** significaba la novela del equilibrio, entre dos universos, la naturaleza y el hombre. Y el personaje invisible que va a definir el destino del hombre, de los pueblos y de los animales en la naturaleza es la sequía. Agudiza los conflictos tradicionales del mundo andino entre hacendados y campesinos y también otros sectores del poder como son los notables, los gendarmes, el poder militar, el poder político, y también los que están fuera de la ley, los bandoleros que roban el ganado, que roban los bienes de los hacendados para ofrecérselos a los

pobres, a los campesinos”. El cineasta plasma fielmente este conflicto, pero lo hace de un modo basado en oposiciones simples, pero conservando la figura de la sequía en su capacidad destructora: “divorcia la relación del hombre con la naturaleza y agudiza los conflictos sociales de clase. Y en este sentido, los perros hambrientos vienen a simbolizar la tragedia humana: los campesinos explotados tienen que emigrar a otras haciendas para buscar algo de alimento para sobrevivir. Es allí donde se agudizan los conflictos que desencadenan muchas veces en tragedia, que es una de las secuencias finales de la película”. Sin embargo, esta migración no sucede en la película, ya que los personajes que quedan tras la masacre se ven protegidos ambigualmente por la lluvia buena, porque el fenómeno esperado que los salvaría de la sequía llega tarde y sin poder transformar nada.

Cuando el narrador en la novela de Alegría asevera que “El animal ama a quien le da de comer”, Figueroa extrapola esta afirmación en una secuencia que también aparece casi fiel al texto: los campesinos que sufren una sequía devastadora por meses, que los deja sin comida ni agua, acuden a la hacienda del patrón a pedirle comida. Las súplicas, llantos, rezos no conmueven al hacendado, quien ante la insistencia y furia comienza a disparar, con la ayuda incluso de su hijo pequeño contra la masa, dispuesta al ataque a punta de machetes. Estos “perros hambrientos” son acorralados y liquidados, sin oportunidad. Esta secuencia se centra en una demanda desesperada por alimento, para atenuar una situación de pobreza extrema propiciada por la naturaleza. Sin embargo, ni en la novela ni en la película se hace explícita la situación de esclavitud y de opresión como un problema social y económico rezago de la herencia colonial. Es como si la premisa “El animal ama a quien le

da de comer”, se volviera en la justificación sentimental de una tara de podredumbre social. Si el amo diera de comer a sus campesinos, que labran y cosechan la tierra que tiene un solo dueño, el orden estaría siguiendo su curso en normalidad. Esta certeza de la novela es repetida por Figueroa.

En **La utopía arcaica**, Mario Vargas Llosa señala que según la óptica del pensamiento nacionalista se cree que “...mientras más allegada sea una persona a un pedazo de tierra es más auténtica y humana, y mientras menos, más artificial y malvada. El indio comunero, que nace y muere dentro del microcosmos de su comunidad, preservando su lengua, sus cantos, los ritos ancestrales y trabajando la misma tierra de sus antepasados, es naturalmente virtuoso y de una humanidad prístina. Pero, si cambia, se vuelve vulnerable y puede perder su alma” (Vargas Llosa, 1997). Es probable que esta no haya sido la intención del final de **Los Perros Hambrientos**, sin embargo esta lectura permite visibilizar una contradicción: antes que ver a los campesinos como seres con futuro en los Andes, se les ve condenados, sin tener la posibilidad de Madeinusa o de Alonso en **La Última Noticia**: la de huir.

#### 4.4 Representación de la masa

Hay una línea de tiempo clara en la novela y que la película recoge fielmente, que va desde el nacimiento de los perros ovejeros hasta su dispersión o desaparición. Este crecimiento apenas tiene un paralelo claro con la aparición de los personajes humanos, tanto en la novela como en la película. Los habitantes de Áncash en la novela al ser “adaptados a los personajes de Cajamarca en la película no han sufrido un cambio significativo. Se mantiene la idea de Alegría de mantener este sentido de comunidad, sin darle un peso

especial a un personaje determinado. Más bien si en la novela no existe el reconocimiento claro de un “protagonista” es porque a Alegría le interesa trabajar a punta de analogías la idea de manada, de grupo de perros vigilantes de ovejas, y a la vez de campesinos forzados a hacer frente a la adversidad en unidad. Aparecen los personajes de Simón Robles, Mashe, Jacinta, Julián Celedón, casi todos descritos desde la distancia del testigo impasible, como la mirada de los canes ovejeros que acompañan en la puna, las cosechas, la sequía y las muertes. Así uno a uno se va volviendo masa hasta el enfrentamiento final con don Cipriano, el hacendado. Esta progresión narrada en clave de fresco, donde no se llega a definir algún protagonismo, la sequía aparece como la encarnación real del mal, en esa tierra que pertenece a medias al campesino. Esta “adhesión primaria a la tierra”, entendida como un apego innato, se ve traicionada por la furia de la naturaleza, traducida en una sequía de meses que vuelve a la puna en un desierto mucho más hostil.

Benedict Anderson señala que la nación “se imagina comunidad porque, independientemente de la desigualdad y la explotación que pueda prevalecer en cada caso, la nación se concibe siempre como un compañerismo profundo, horizontal” (Anderson, 1993, pp. 25). Esta premisa queda patente sobre todo al final de la película al establecer un entramado simbólico que remite a una colectividad pareja en su desgracia: la lluvia que todo lo cubre y limpia, aunque el entorno del gamonal permanezca intacto. La imposibilidad del cambio.

#### **4.5 Yawar Fiesta: la muerte del mito en el registro documental**

**Yawar Fiesta**, dirigida por el cusqueño Luis Figueroa, es un evento importante para el estudio del cine peruano porque propone dos oportunidades

de análisis: desde el modo de producción y desde el dispositivo que el cineasta emplea para la “construcción” de este mundo de representación.

El crítico inglés John Kraniauskas, en su ensayo *Pequeña historia andina de la fotografía: Yawar Fiesta*, sostiene que esta primera novela de Arguedas es “sobre Mariátegui después de Mariátegui”, en la medida que “dramatiza la tensión constitutiva entre el positivismo (desarrollista) y el romanticismo (mítico)” del autor de *Siete ensayos de interpretación la realidad peruana*. Este punto de vista resulta muy útil al aplicarlo como ejemplo de la transposición de lo narrativo o literario al lenguaje cinematográfico, puesto que esta esencia de la novela arguediana como crítica a la izquierda de los años treinta, que transforma a su antojo algunos preceptos mariateguianos, queda ausente en la adaptación que realiza Luis Figueroa.

Si la novela de Arguedas, publicada en 1941, realiza una elaborada interpretación crítica de la realidad indígena desde el contexto de modernización pos gobierno de Augusto B. Leguía y su Patria Nueva, y la posibilidad de un comunismo indigenizado, que en varios momentos luce ridiculizado, en la película de Figueroa todo esta intención de radiografía política o metáfora social queda reducida a pequeñas luchas de jerarquías entre comunidades, ayllus y poderes del Estado y económicos (subprefectos, curas y gamonales) de un modo muy simple, cuasi primario, es decir, reducido en sus dicotomías o heterogeneidades a una mínima expresión.

Los once capítulos de la novela, quedan en la versión cinematográfica reducidos a cinco partes esenciales que se tejen en un orden diferente: el capítulo VIII El Misitu, el capítulo V La Circular, VII Los Serranos, IX La Víspera



y XI Yawar Fiesta, partes que van reflejando lo que el cineasta desea proyectar, no tanto desde una extrapolación de la crítica arguediana sobre la imposibilidad de una organización política que transforme la situación de pobreza y exclusión del Ande desde los postulados comunistas, sino a través de una simple analogía de juegos de poder ante la confrontación con el toro Misitu en la fiesta del Turupukllay.

Los dos primeros capítulos de la novela, capitales ya que ubican al lector-viajero en esta narración de un mundo nuevo, desde las alturas de un abra desde donde todo se ve, no son recogidos en el film, quizás debido a que no aportan a la mirada “política” y testimonial que el cineasta le quiso otorgar al relato. Así como se despoja al film de alguna posibilidad del registro del entorno (en el film hay muy pocos exteriores o panorámicos pese a ser una película filmada en el Ande), también se anula cualquier dimensión mítica. La apuesta de Figueroa es un film de interiores, de largas confrontaciones en espacios cerrados. El Misitu y los aukis que mencionan algunos personajes en la novela, son apenas descritos a través de imágenes. Toda la fuerza sobrenatural o fantástica que tiene este toro que emerge de las aguas solo se menciona en el film, pero no se lo representa en forma alguna.

Hay dos escenas importantes en la película que me permiten afirmar el tipo de lectura que Figueroa le da a la novela, quizás influido por las militancias de izquierdas de los setenta y el ambiente pos reforma agraria: primero, la reunión en la que los puquianos migrantes en Lima, universitarios sobre todo, que conforman el nuevo club social Centro Unión Lucanas, planifican el apoyo al gobierno para hacer cumplir la circular que pide llevar un torero al Turupukllay y evitar así una fiesta salvaje (que incluye una perorata ante la imagen de

Mariátegui), y segundo, la misma yawar fiesta, donde se ve al toro lidiando con el cóndor sobre el lomo y los puquianos. En ambas escenas hay dos superposiciones que permiten remitir la imagen en la pared de Mariátegui (también descrita en la novela) y la del toro lidiando con un apu, una montaña sagrada, quizás un auqui, el K'arwarasu, como se menciona en el texto literario.

En el capítulo El Auki, en el pasaje en que Guzmán, un estudiante que llega a Puquio para organizar la actuación del torero en el Turupukllay, reflexiona en voz alta sobre la necesidad de cambiar la “vida oscura, temerosa y primitiva de los hombres andinos”, ya que este modo de entender el mundo, a partir “del miedo por la tierra, por el cielo, hasta por las quebradas y los ríos”, los hace más vulnerables al poder de los gamonales, los curas y demás explotadores, quienes “precipitan al indio hacia lo oscuro, al temor, a eso que en la universidad llamamos ‘el temor mítico’”. Entonces, según la voz de este personaje, una salida para cambiar el estado de opresión de los hombres de Puquio es acabar con sus creencias, por ello el apoyo que Guzmán y los demás estudiantes y miembros del Centro Unión Lucanas dan al subprefecto para terminar con la festividad taurina, tiene que ver más con la necesidad de una revolución social desde la transformación religiosa y cultural. Si los campesinos dejaran el animismo y panteísmo, la creencia y devoción en aukis, apus y misitus, quizás pudieran tener otro espíritu fortalecido para librarse de la explotación de los hacendados. Este temor visto como causa que ha hecho “sobrevivir por tantos siglos el primitivismo y la servidumbre”.

Lo que queda claro al final de la novela y que Figueroa retoma en el film, es que precisamente la visión de Guzmán se confirma, en la medida que la celebración misma del Turupukllay revela la posibilidad de una revuelta,

sangrienta y visceral, o el lado guerrero y resistente en torno al rito, y marca de rebelión contra la autoridad, el “yawar punchay verdadero”.

“El día que maten a todos los aukis que atormentan sus conciencias, el día que se conviertan en lo que somos ahora, ‘chalos renegados’, como dice don Julián, llevaremos a este país hacia una gloria que nadie calcula”, indica el estudiante Escobar. Arguedas describe a Misitu como un auki, casi una deidad, recia y mítica. Su muerte no puede sino confirmar la anulación de este miedo a los dioses. Se abre la posibilidad de acabar con este miedo que ayuda a dejarse someter por los gamonales. Esta afirmación se extrae de la novela, pero no aparece tan clara en la película.

Esta analogía que emplea Figueroa, donde muestra que Mariátegui y el Misitu pertenecen a las mismas alturas, o son parte del abra quizás desde donde se otea el pueblo de indios, o la misma montaña, genera una dimensión de grandilocuencia, pero también una sencilla alusión a la utopía mariateguiana o a la dimensión mítica del Misitu, que no se puede expresar de otra manera, debido a las carencias en la producción del film. Así, el auki que todo lo gobierna, y que al extrapolarse o verse sobreimpreso en la figura del Misitu, es combatido, transformado, reventado. Y eso en el film no existe.

El presupuesto bajo y la producción casi artesanal propiciaron tomar la opción de un registro documental del Tutupukllay que impide el lado más brutal de la explosión de dinamita que aparece en la novela. Figueroa opta por un final poético pese al apunte naturalista de la celebración. Las sobreimpresiones sobre el toro lidiando, de algunos motivos del descenso de los punarunas y otros

habitantes de los ayllus refleja la intención por recuperar el mito, pero que el modo de filmar ha opacado a lo largo del metraje.

A partir del concepto dispositivo, entendido por Giorgio Agambem a partir de su lectura de Foucault, como “un conjunto de praxis, de saberes, de medidas, de instituciones, cuyo objetivo es administrar, gobernar, controlar y orientar, en un sentido que se supone útil, los comportamientos, los gestos y los pensamientos de los hombres” es que aplico una lectura del uso de esta “sistemática” en el cine de Luis Figueroa y de cómo este modo de hacer cine determina el resultado de la adaptación y del sentido de la novela. ¿Qué implica esta “sistemática”? ¿Todo lo que desea Figueroa llevar a la pantalla queda dentro de ella? ¿Qué es lo que escapa al dispositivo en **Yawar Fiesta**?

En la dimensión documental que Figueroa elige como dispositivo prima la intención del testimonio, del registro de los actores no profesionales recitando los diálogos extraídos casi literalmente de la novela de Arguedas. Planos muy cercanos de rostros, de comuneros hablando en quechua, filmados de perfil, van despertando la sensación de lo teatral, de que todo lo expresado es parte incluso de un ensayo de escenas, de un proceso de actuación más que una contundencia de la expresión. Los actores no profesionales de Figueroa recitan, exclaman, dicen las palabras de memoria, debido a la apuesta al natural que el cineasta eligió como valor para su film, puesto que la participación de los pobladores de la zona le da verosimilitud a la historia que narra.

Figueroa prefiere las técnicas del cine directo, pero también por una razón presupuestal. Es más bien el modo de producción, en medio de carencias económicas, en un proceso de rodaje que tomó varios años, que el cine directo

aflora como la única opción: comuneros como actores, planos en contrapicado para graficar algunos toques de lo ritual, insertos de bailes y canciones, y algunas tomas de las masas campesinas, los ayllus, que en la novela tiene un rol más activo y que aquí lucen difuminados.

Hay una intención de que la vida no se vea más representada sino de que lo vemos es: esos son los mismos comuneros, esos son los campos de Puquio, y esta es la fiesta del Turupukllay tal cual. Sin embargo, esta decisión por el testimonio, sobre todo en la parte de la festividad, es que se anula la capacidad de representar lo mítico. El universo del Misitu, en su bestialidad y fuerza, es apenas registrado en su totalidad recién en la escena de la fiesta de sangre, y utilizando unas imágenes que no estaban en el final de la novela. Mientras Arguedas menciona en la novela que el cóndor en el lomo del toro es una acción que ya quedó defenestrada como costumbre en Puquio, Figueroa la recupera y revitaliza, pero para darle un significado ajeno a la versión literaria. Si para Arguedas la lucha contra el toro representa una confrontación contra aquello que oprime y permite la exclusión y dominación por parte del gamonal (por eso el toro lo dinamitan al final), para Figueroa esta lectura no puede ser extrapolada, y más bien plantea el final de su adaptación como una simbología de la supervivencia de la mistura cultural o mestizaje pos colonización.

En el afiche promocional de la película una frase marca expectativas ante el estreno: “Una película que le revelará los orígenes de la violencia en el Perú. La historia no solo remite al crudo proceso de colonización, sino a una crítica puntual hacia la clase política. El cineasta ha señalado que **Yawar Fiesta**, como Arguedas en su novela, “hace una crítica incluso al dogmatismo de la izquierda peruana en la década del treinta”.

Por otro lado, el antropólogo Juan Ossio indicó que **Yawar Fiesta** se aparta “un tanto de la novela de Arguedas, pero fiel a las corridas de toros andinas más tradicionales, Figueroa presenta al Misitu con un cóndor amarrado en su lomo. Esta imagen le sirve para reafirmar a un nivel simbólico el dualismo cultural según esquemas indígenas, pues en aquellas regiones, donde se sigue esta costumbre, se sostiene que el cóndor simboliza a los indígenas, mientras que el toro a los españoles. En otras palabras, en esta imagen volvemos a encontrar la antigua oposición entre un principio Hanan (alto), encarnado por el toro, el cual también es asociado con el Amaru o la serpiente telúrica que sale de una laguna...”. Sobre esta licencia tomada por Luis Figueroa de darle otra connotación a la lucha del cóndor y toro, el antropólogo Rodrigo Montoya indica que el cineasta “presenta muy bien y con imágenes muy hermosas el conflicto entre los falsos civilizadores y los falsos salvajes. Cambia al final de la novela la presencia del cóndor, desvirtuando el conflicto e introduce abruptamente otros elementos simbólicos que poco o nada tenían que ver con el desenlace de la novela”.

La falta de dinero propició que el estilo del film sea seco, logrando que los recursos del documental y el testimonio primaran (actores no profesionales, paisajes naturales, participación de la comunidad, locaciones en interiores y una intensa necesidad de ser fiel con la realidad andina, casi como si fueran sociodramas), mutilando la esencia de la novela, convirtiéndola en otro “discurso”, incluso logrando una obra opuesta a lo planteado por el escritor.

## CONCLUSIONES

A lo largo de esta investigación he podido comprobar:

-Que el contexto social y político ha sido determinante para la elección del dispositivo usado para la representación del Ande en el cine peruano. Esta limitación económica, de un modo de producción precario, ha determinado un estilo amparado en algunos recursos del cine etnográfico, el cine testimonial o el simple documental de observación.

-En este sentido, el cine de referente andino peruano puede ser visto como una totalidad contradictoria, marcada por el modo de producción que determina las fronteras del dispositivo que se usa y su ubicación dentro de un sistema de realización hegemónico y urbano.

-Desde los años cincuenta del siglo pasado a la fecha, registrar y ambientar relatos en el mundo andino han tenido una voluntad y motivación políticas, que han buscado sensibilizar sobre las condiciones de la vida de los campesinos y las desigualdades a las que son sometidos ante la falta de presencia estatal y ante el yugo de los latifundistas y gamonales. Si bien en el cine actual de referente andino las encarnaciones de poder han mutado del gamonal hacia los poderes fácticos encarnados por líderes religiosos, militares o municipales (alcaldes, curas, generales, por ejemplo), se siguen manteniendo de modo férreo las representaciones del Ande como si se trata de un espacio de la imposibilidad.

-Una certeza aparece con la verificación de que el dispositivo documental acabó con cualquier intención de representar al mundo andino desde cosmogonías, imaginarios míticos o desde el realismo mágico propio de una facción del neoindigenismo. Como si la opción de representar la religiosidad más

allá del registro de las danzas y festividades pusiera en cuestión la naturaleza de la opresión que se intentaba denunciar.

-En **Sigo Siendo** (2013), de Javier Corcuera, se ve a uno de los protagonistas volver al hogar materno en Ayacucho, para remediar el pasado y para confirmar que se trata de un lugar hostil, donde solo cabe esperar a la muerte. La anciana madre afirma en una escena que apenas la tierra da frutos y que estar allí es casi una resignación. Si volvemos a los tiempos de **Allpakallpa**, en una de sus escenas se ve al protagonista decirle a su enamorada que no hay que verse muy melosos porque los limeños podrían confundirlos con serranos. No solo hay una evidente carga racista, sino esta intención de que todo lo andino es mal visto, aún sigue vigente pero que aparece a partir de diversas transfiguraciones ideológicas.

-Tanto en **Los Perros Hambrientos** como en **Yawar Fiesta**, la representación de la ruralidad ha devenido con los años en un espacio paradigmático de lo estático, es decir el territorio donde los personajes no avanzan o se deterioran; el espacio que invita a la huida hacia una opción que refleje la modernidad y el progreso: la ciudad. Sin embargo, pareciera que una premisa triunfara sobre las demás, a pesar de la sublimación por lo andino o por la crítica a las condiciones en las que se suele vivir allí: los Andes no son un lugar para vivir. Esa es la paradoja. Por más que exista una intención de “falsificar” este tipo de representación, mostrando a unos Andes esplendorosos, de cielo color cian como dijo alguna vez Claudia Llosa, de rescatar sus costumbres y festividades, su vitalidad y color, estos elementos no son más que el cumplimiento de un aspecto decorativo, ya que el desarrollo de las tramas está marcando al entorno andino y sus habitantes bajo el influjo de un sino trágico.



-Hay una concepción fílmica que repite una idea del Ande que no se desmitifica con el curso del tiempo. Así, lo rural se convierte en determinante para la fatalidad de las historias que se narran. Vivir en el campo no es solo motivo de nostalgia, como en la película **Sigo Siendo**, en todo caso lo es para aquel que nunca vivió en ella: el estigma de la guerra interna vivida en los ochenta, la depredación de la vida natural, el narcotráfico, la supervivencia del agro en terrenos poco fértiles, los desastres naturales, impulsan a la migración o la desaparición. El Ande como lugar para exotizar, de postal, pero también para hacerlo telón de fondo de relatos de imposibilidades.

-El Ande peruano no es el Sertao ni la selva amazónica, ni las estepas de la Patagonia, pero, como estos territorios descritos muchas veces en el cine, tiene elementos estables e instalados en el sentido común que permiten mirarlo y representarlo de una misma manera, sin variaciones. Lo rural es verosímil porque permanece dentro de la reiteración de lo conocido, es creíble mientras mantenga los códigos que hacen que el espectador, de las urbes, sobre todo, afiance su idea de lo andino o serrano según lo que se le ha sido revelado como “real”. Es un cine atractivo en la medida que la voz del narrador omnisciente de las dos novelas (el visitante, o el informante que ve y transmite lo visto) muta en la puesta en escena de Figueroa en “la voz de dios”: La posibilidad de que se elimine cualquier tipo de intervención o control sobre lo representado por parte del cineasta”.

-“A simple vista Chuspi no me pareció ni mejor ni peor que tantos otros pueblitos perdidos que hay en la sierra. La misma tristeza, la misma miseria, el

mismo estado de abandono que habíamos visto en todo el camino”. Estas frases extraídas del protagonista de la película **La Boca del lobo**, de 1988, dirigida por Francisco Lombardi, ambientada cinco años antes en plena guerra interna con Sendero Luminoso, provienen de un soldado, que realiza una misión especial en una zona declarada en emergencia. Si bien las frases denotan la percepción de un contexto específico durante la época del terrorismo, embargan un sentido de normalidad y homogenización: toda la sierra se parece, es igual, pero desde una perspectiva pesimista y de desolación, donde sólo hay valoración desde afuera de su atraso y languidez.

En la escena final de **Los Perros hambrientos**, se ve a un campesino resignado, sin resistencia, bajo la fuerte caída de lluvia que todo lo baña y purifica, sin embargo, su condición de subordinado y olvidado es la misma que al inicio del film: la única sutil diferencia es que se ha roto la comunidad, se ha quedado solo tras la masacre, exactamente igual de desprotegido que la perra Wanka que acaricia y abraza.

Si en la literatura arguediana, el ayllu o la comunidad transforma, se convierte en un gran monstruo de resistencia, es decir posee un tipo de agencia (como sucede en **Yawar Fiesta**), en las diversas obras de referente andino en el cine, la masa es anónima, informe, sin voluntad, que funciona solo como manos y mente operativas de linchamientos. Si el aspecto heterogéneo del ayllu o la comunidad permitía en Arguedas la presencia total de la masa como personaje, que enfrenta al Misitu, por ejemplo, en las películas los grupos de comuneros solo aparecen como extras, como rostros para adornar alguna escena. Y es a partir de este tipo de elecciones de forma y tema que las gestas y épicas se

terminan difuminando, y perdiendo el foco original, el de convertirse en vehículo de transformación social.

La transposición del imaginario del gamonal, la “izquierdización” sublimada de la problemática de la novela, la anulación del universo animal y sus analogías míticas son evidentes en las adaptaciones del cineasta cusqueño, que sacrificó el lado más bucólico y de fuerza andina de las novelas, para lograr un instrumento que sirviera como movilizador social en tiempos posteriores a la reforma agraria, y que se inspiran en el verismo del documental y el testimonio. El documental gana al mito.

## BIBLIOGRAFÍA

ALEGRÍA, Ciro (1973). Los Perros Hambrientos. Lima: Biblioteca Peruana. Peisa.

ALEGRÍA, Fernando (1966). Historia de la novela hispanoamericana, Ediciones de Andrea, México, p. 269-271

ARGUEDAS, José María (1983). La novela y el problema de la expresión literaria en el Perú, Mar del Sur, vol. III, n.º 9, enero-febrero, 1950, Lima, p. 66-72. , tomo II, Obras completas, Lima: Editorial Horizonte.

ARIAS-LARRETA, Abraham (1948). La Naturaleza y su expresión en la literatura peruana. Revista Iberoamericana. Vol. XVI, N° 32, enero 195, México.

BÁEZ ROMERO, Renata (2015). La memoria de los pueblos originarios a través del cine: Saturnino Huillca representante de las luchas quechuas en Perú. Revista Mexicana de Ciencias Agrícolas, vol. 2, octubre, p. 321-324. México.

BARRERA, Trinidad (2003). Del centro a los márgenes: narrativa hispanoamericana del siglo XX. Universidad de Sevilla.

BEDOYA, Ricardo (2009) El cine sonoro en el Perú. Fondo editorial de la Universidad de Lima, primera edición.

----- (1997) Un cine reencontrado: diccionario ilustrado de películas peruanas. Ricardo Bedoya. Fondo de Desarrollo Editorial, Universidad de Lima, p. 215

----- (1995). Cien años de cine en el Perú: Una historia crítica, Universidad de Lima.

----- (2010) Hacia una historia del cortometraje en el Perú: sexta parte. En <http://paginasdeldiariodesatan.blogspot.pe/2010/08/hacia-una-historia-del-cortometraje-en.html> [Consultado el 20 de marzo 2017].

CARBONE, Giancarlo (2007). El cine en el Perú. El cortometraje: 1972-1992, Universidad de Lima. Comolli, Jean-Louis. Mayo francés. La cámara opaca. El debate cine e ideología. Emiliano Jelicié (compilador). El cuenco de plata, cine. Buenos Aires, 2016.

CORNEJO POLAR, Antonio (1980). La novela indigenista: una desgarrada conciencia de la historia. Revista LEXIS, Vol. IV, N° 1, Junio, Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

----- (1968) La estructura del acontecimiento de Los Perros Hambrientos. Letras, Año XXXIX, N° 78-79, Lima, Universidad Mayor de San Marcos, 1967 (editada en 1968).

------(1979). La novela indigenista: un género contradictorio. Texto Crítico 5/14: 58- 70.

------(1989) La formación de la tradición literaria en el Perú. Centros de Estudios y Publicaciones- CEP, Lima.

------(2013) Crítica de la razón heterogénea. Textos esenciales. Fondo editorial de la Asamblea Nacional de Rectores, Lima.

------(2004) La “trilogía novelística clásica” de Ciro Alegría, Celap, Latinoamericana Editores, Lima.

------(2005) Literatura y sociedad en el Perú: La novela indigenista. Obras completas, volumen II. Centro de estudios Antonio Cornejo Polar. CELAP, Latinoamericana editores, Lima, 2005.

------( 1982) Sobre la literatura y crítica latinoamericana. Caracas, Universidad Central de Venezuela, 1982.

------(1996). Una heterogeneidad no dialéctica: sujeto y discurso migrantes en el Perú moderno». Revista de Crítica Latinoamericana, LXII, Núm. 176-177.

COMOLLI, Jean- Louis et all. Mayo Francés. La cámara oscura. El debate de cine e ideología. El cuenco de plata, cine, ediciones. Buenos Aires, 2016.

COMOLLI, Jean- Louis, SORREL, Vincent (2016). Cine, modo de empleo De lo fotoquímico a lo digital. Manantial ediciones. Buenos Aires.

CORTEZ, Eunice (2012). Yawar Fiesta de José María Arguedas: dos textos, dos aproximaciones. Revista de Crítica Literaria Latinoamericana. Año 38, No. 75. p. 205-216

DIDI-HUBERMAN, Georges (2014). Pueblos expuestos, pueblos figurantes. Buenos Aires, Manantial Texturas.

ESPINOZA, Enrique (1940). Los Perros Hambrientos de Ciro Alegría. Reseña en Anales de la Universidad de Chile. Santiago de Chile, N° 37 y 38.

ESCAJADILLO, Tomás G. (1999). Un importante libro virtual sobre Alegría. Revista de Crítica Literaria Latinoamericana. Año 25, No. 50, La Trayectoria Intelectual de Antonio Cornejo Polar, p. 97-106.

..... Alegría y El mundo es ancho y ajeno. Lima: Instituto de Investigaciones Humanistas, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, 1983.

FAVRE, Henry (2007). El movimiento indigenista en América Latina. Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos.

GAI, Mijal. (1988). Los perros hambrientos: En el cierre de una forma genérica. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. Año 14, No. 27 p. 75-96.

GÁMIR ORUETA, Agustín y VALDÉS, Carlos Manuel (2007). Cine y geografía. Espacio geográfico, paisaje y territorio en las producciones cinematográficas. *Boletín de la A.G.E.* N.º 45, p. 157-190.

GAUDREAULT, André & Jost, François (1999). *El Relato Cinematográfico - Cine y Narratología*. Paidós, Barcelona.

GENETTE, Gérard (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Taurus, Madrid,

HARE, Cecilia (2001). Arguedas y el mestizaje de la lengua: Yawar Fiesta, *Lexis*, Vol. 25, Núm. 1-2.

HIGGINS, James (editor) (2003). *Heterogeneidad y Literatura en el Perú*. Centro de estudios Antonio Cornejo Polar, CELAP, Lima.

KRISTAL, Efraín (1991). Una visión urbana de los Andes. Génesis y desarrollo del Indigenismo en el Perú: 1848- 1930. Instituto de apoyo agrario, p. 12.

LAPSHINA, Liubov (1983). El estilo en la novela "Los perros hambrientos", de Ciro Alegría. Vol. 20, Núm. 01.

LAUER, Mirko (1997). *Andes imaginarios. Discursos del indigenismo-2*. Cusco-Lima: Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de Las Casas-Sur.

LEÓN FRÍAS, I. (1978). *Hacia una historia del cine peruano*. Separata de la Universidad de Lima. Facultad de Ciencias de la Comunicación.

LE SAINT, Renée, DESCROIX, Jean- Louis (2003). Luis Figueroa, un maestro del cine andino [en línea]. Entrevista. Disponible en: [http://crdp2.ac-rennes.fr/puka/html/luis\\_figueroa](http://crdp2.ac-rennes.fr/puka/html/luis_figueroa). [Consulta: 20 de mayo de 2017].

LOZANO, Balmes compilador (1989). *El cine peruano. Visto por críticos y realizadores*. Cinemateca de Lima, p.96.

----- (1984). Batallas del cine peruano (acerca de la crítica y las películas de referente andino). *Tierradentro*, revista de creación y ensayo N.º 2, Lima.

MELÉNDEZ, Concha (1941). Los Perros Hambrientos de Ciro Alegría. Reseña en *Revista Iberoamericana*, Vol. III, Núm. 5, febrero, México.

NINEY, Francois (2009). La prueba de lo real en la pantalla. Ensayo sobre el principio de realidad documental. Centro Universitario de Estudios Cinematográficos. Universidad Autónoma de México.

PÉREZ DE COLOSÍA, María Isabel (1976). El indigenismo y las novelas de Ciro Alegría. *Anales Oe Literatura Hispanoamericana*, Madrid, núm. 5.

PÉREZ BLANCO, Lucrecio (1982). Canto, drama y Tragedia en la narrativa de Ciro Alegría. Universidad Complutense. Madrid.

PIEDRAS, Pablo (2016). La tradición del cine directo en el documental argentino contemporáneo. Palimpsesto Vol. VII, Nº 10 (julio – diciembre): 1- 13. Universidad de Santiago de Chile, p. 4.

SOBREVILLA, David (2003). «La heterogeneidad de la pintura peruana: los casos de Fernando de Szyszlo, Jorge Eduardo Eielson, Tilsa Tsuchiya y Gerardo Chávez». En James Higgins (editor). Heterogeneidad y literatura en el Perú. Lima: Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar.

STAM, Robert, BURGOYNE, Robert y FLITTERMAN-LEWIS, Sandy (1999). Nuevos conceptos de la teoría del cine. Paidós Comunicaciones, 106, Barcelona.

URDANIVIA BERTARELLI, Eduardo (1978). Para una nueva lectura de Ciro Alegría *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. Año 4, No. 7/8 p. 175-181.

ESCAJADILLO, Tomas G. (2011). Aportes a la crítica y a los estudios literarios. Acta a la crítica y a los estudios literarios. Lima, 8 a 10 de julio de 2009. Facultad de letras, UNMSM, junio, 2011.

VARGAS LLOSA, Mario (1997). La utopía arcaica. José María Arguedas y las ficciones del indigenismo. Lima: Alfaguara.

VILLANES, Carlos (2000). Texto introducción a El mundo es Ancho y Ajeno de Ciro Alegría, ediciones La Torre, Madrid.

WILLIAMS, Raymond (2001). El campo y la ciudad. Buenos Aires: Espacios del Saber 16. Paidós.

ZUBIZARRETA, F. A., (1998). Realidad y ficción en Los Perros Hambrientos. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. Año 24, No. 48, p. 159-172.